CUPRINS

CAPITOLUL I
SEMĂNĂTORISMUL ŞI POPORANISMUL 3
CAPITOLUL II
SIMBOLISMUL ROMÂNESC 41
CAPITOLUL III
POEZIA DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX 89
CAPITOLUL IV
PROZA: CALISTRAT HOGAŞ, GALA GALACTION. DELAVRANCEA 119
CAPITOLUL V
CRITICA LITERARĂ DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX 137
CAPITOLUL VI
GEORGE BACOVIA 154
CAPITOLUL VII
MIHAIL SADOVEANU – REPERE ALE CREAŢIEI EPICE 173
CAPITOLUL VIII
PROZA ROMÂNEASCĂ INTERBELICĂ 216
CAPITOLUL IX
ALŢI PROZATORI AI PERIOADEI INTERBELICE 255
CAPITOLUL X
MODERNISMUL 301
CAPITOLUL XI
TRADIŢIONALISMUL 375
CAPITOLUL XII
AVANGARDA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ 390
CAPITOLUL XIII
CERCUL LITERAR DE LA SIBIU ŞI „GENERAŢIA RĂZBOIULUI” 404
ADDENDA 422
BIBLIOGRAFIE 478

CAPITOLUL I

PRELUNGIRI ALE ROMANTISMULUI. SEMĂNĂTORISMUL ŞI POPORANISMUL

Prelungiri ale romantismului. George Coşbuc

Se poate aprecia că romantismul este curentul literar ce a dominat secolul al XIX-lea, pregătit fiind de preromantism şi sfârşind în simbolism, în care găsim nu puţine urme ale romantismului. Sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX se caracterizează prin fenomenul artistic al prelungirii, nuanţării, mixturii unor curente anterioare. Curent literar de o longevitate surprinzătoare, romantismul nu ia sfârşit odată cu poezia eminesciană, nu-şi încheie ciclul evolutiv în literatura română. Toposuri romantice vor supravieţui în lirica lui George Coşbuc, mai ales în acea parte a ei, vizionară, întoarsă spre trecut, în care sentimentul grandorii şi al eroismului este dominant, după cum şi în creaţia lui Octavian Goga se pot identifica elemente romantice indiscutabile. Mesianismul lui Goga, legat şi de „cultul eroilor", ancorarea în lumea tradiţiilor istorice şi a spaţiului satului, expresia solemnă, gravă şi tonalitatea liturgică ţin de mentalitatea şi estetica romantismului.

Un avatar al romantismului, sub aspectul temelor şi motivelor dar şi din perspectiva stilului, este semănătorismul. Literatura de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX ne apare ca un fenomen de succesiune, de prelungire a literaturii anterioare. Principiul estetic unilateral al artei gratuite, al autonomiei esteticului, promovat de revista „Convorbiri literare", fusese pus sub semnul întrebării. În acest context, pe urmele polemicii Maiorescu – Gherea, viaţa literară se divizează, capătă un aspect dihotomic, ambivalent, unii scriitori fiind în favoarea autonomiei esteticului, în timp ce alţii, pe urmele lui Gherea, se pronunţă pentru o literatură militantă, angajată, în care specificul naţional şi coloratura socială au un rol preponderent.

Se confruntă acum două orientări mai importante; astfel, tendinţelor de subordonare faţă de alte culturi li se opune interesul pentru fondul naţional specific, pentru valorile estetice şi etice autohtone. Conflictele de idei din ultimele decenii ale secolului îmbracă forme noi, cu consecinţe notabile pe plan estetic. „Literatorul" lui Macedonski opunea conservatorismului şi rigorii clasicizante a spiritului junimist o mare receptivitate pentru inovaţie, după cum, la polul opus literaturii cu tendinţă socială şi politică, se situează Mihail Dragomirescu, cu revista sa, „Convorbiri critice", a cărei orientare se defineşte prin ponderea aproape exclusivă acordată autonomiei esteticului.

Între curentele literare din primele decenii ale secolului al

XX-lea, semănătorismul şi poporanismul pot fi considerate ca mişcări generate de realităţile noastre social-istorice, fără ecouri din literaturile europene, în care pot fi descifrate prelungiri ale romantismului, clasicismului şi realismului.

La 2 decembrie 1901 apare la Bucureşti revista „Semănătorul", sub direcţia lui George Coşbuc şi Al. Vlahuţă. După un an, conducerea e preluată de un comitet în frunte cu Ilarie Chendi. Din 5 ianuarie 1905 până în octombrie 1906, animatorul revistei a fost Nicolae Iorga, secondat de Şt. O. Iosif, Mihail Sadoveanu, I. Scurtu. După ce, în octombrie 1906, Iorga părăseşte revista, celor trei redactori existenţi li se adaugă D. Anghel şi C. Sandu-Aldea pentru partea literară şi G. Murgoci pentru partea ştiinţifică.

Principalul ideolog ale revistei „Semănătorul" rămâne N. Iorga, chiar dacă direcţia lui a fost de scurtă durată. Revista „Semănătorul" îşi încetează apariţia la 27 iunie 1910. Mişcarea generată de „Semănătorul" s-a extins şi asupra activităţii altor reviste din primul deceniu al secolului XX, precum „Junimea literară" (Cernăuţi, ianuarie 1904 – 1914; condusă de Iancu I. Nistor), „Paloda literară" (ianuarie-decembrie 1904: condusă de D. Nanu, Bârlad), „Făt-Frumos" (1904 – 1906; condusă de E. Gârleanu, G. Tutoveanu, D. Nanu etc.); „Ramuri"; „Revista noastră" (1905 – 1907; condusă de Constanţa Hodoş).

Articolul-program din primul număr al revistei *Semănătorul*, intitulat *Primele vorbe*, indică o direcţie literară patriotică, romantică şi naţională, ce preconizează, pe linia lui Kogălniceanu din *Introducţie* la revista *Dacia literară* (1840), orientarea tematică spre faptele de eroism ale strămoşilor: „Strângeţi-vă laolaltă câţi simţiţi în voi dorul de muncă şi setea sfântă de adevăr, umpleţi-vă sufletele de cea mai adâncă evlavie pentru trecutul glorios al neamului acestuia, pentru faptele nespus de măreţe ale străbunilor noştri, încălziţi-vă de cea mai entuziastă iubire pentru patria voastră, apărată de atâtea jertfe, pentru frumuseţile acestui pământ (...) şi faceţi ca fiecare gând şi fiecare pas al vostru să fie pentru binele şi înălţarea neamului românesc".

Sub articolul-program apare poezia *Semănătorul* a lui Al. Vlahuţă, în care ideea însămânţării pământului devine simbol al răspândirii culturii pentru popor. Ideea culturalizării se concretizează şi în articolul lui Vlahuţă *Cărţi pentru popor* din numărul al treilea al revistei *Semănătorul*. În acelaşi timp, ideea combaterii inovaţiilor

literare ce nu corespund spiritului nostru e dezvoltat de Coşbuc în articolul *Uniţi*, în numărul doi al revistei.

Mai târziu, însă, de la ideea justă a legăturii cu poporul, ideologia revistei alunecă spre naţionalism şi xenofobie. N. Iorga, director al *Semănător*-ului, îşi fundamentează ideile sale literare pe o concepţie sociologizantă cu privire la rolul social al artei. Criteriul social e cel în numele căruia Iorga a sacrificat adesea criteriul estetic, motiv pentru care a publicat în paginile revistei o serie de scriitori astăzi uitaţi (Constanţa Hodoş, V. Pop, Teodor Cercel), criticând mai târziu valorile autentice ale literaturii române.

Iorga considera cu totul posibilă înfrăţirea dintre ţărănime şi boierimea românească şi îi critică mai ales pe arendaşi, în care vede un factor ostil progresului. Elementul catalizator care ar realiza înfrăţirea celor două clase îl constituie – după Iorga – cultura română, care trebuie difuzată deopotrivă în rândurile moşierimii şi în popor: „Ne trebuie o cultură a tuturor a, de sus până jos, dintr-un hotar al românismului la altul, o cultură care să fie a noastră „(*O nouă epocă de cultură*, „Semănătorul", 1903).

În activitatea de îndrumător literar a lui Nicolae Iorga eticul şi etnicul capătă o ascendenţă covârşitoare asupra esteticului. Ostil curentelor „la modă", inovaţiilor estetice, modernismului în fond, Iorga milita pentru o literatură „sănătoasă", inspirată în întregime din viaţa satului, elogiind factorii principali ai mediului rural: ţărănimea şi boierul pământean, acesta din urmă fiind considerat un sfătuitor şi un sprijinitor al săteanului.

Ideologul semănătorismului preconizează o literatură de idealizare a trecutului, cu boieri patriarhali ce sunt prieteni ai ţăranilor, cu arendaşi şi cârciumari „străini de neam", căci, în opinia lui Iorga, cauzele relelor sociale stau în pătrunderea burgheziei orăşeneşti la sate, moşierimea fiind absolvită de orice răspundere. Elemente semănătoriste se găsesc în literatura română în opera unor scriitori de valoare diferită, de la Octavian Goga, M. Sadoveanu şi Şt. O. Iosif la C. Sandu-Aldea.

Un „topos" privilegiat al literaturii semănătoriste e, astfel, acela al „dezrădăcinării" (regretul intelectualului venit la oraş după satul natal), precum în poeziile *Bătrâni* de Octavian Goga şi *Adio*, de Şt. O. Iosif. Ostilitatea faţă de spaţiul citadin, văzut ca un spaţiu degradat, haotic şi constrângător răzbate din numeroase versuri ale lui Octavian

Goga din volumul *Din umbra zidurilor*. În acest volum, Parisul îi apare poetului ca un Babilon tumultuos de care e copleşit, care îi încătuşează conştiinţa şi îi declanşează, în acelaşi timp, în suflet dorinţa de a se întoarce acasă. Descompunerea morală a celui care a părăsit satul pentru a căuta un mijloc de existenţă mai lesnicioasă la oraş constituie tema uneia din primele nuvele ale lui M. Sadoveanu, *Ion Ursu*. Admiraţia nelimitată, atitudinea adoratoare, chiar, faţă de trecut, idealizarea vieţii patriarhale apar în poeziile *Cronicarii* şi *Boierii* de Şt. O. Iosif, în *Bătrânii* lui E. Gârleanu sau în romanul *Două neamuri* de C. Sandu-Aldea, în elogiul răzeşimii păstrătoare a tradiţiilor străbune din nuvela lui Gârleanu *Nucul lui Odobac*.

În concepţia lui N. Iorga, semănătorismul trebuie să îndrume literatura spre ceea ce e mai caracteristic naţiunii, mai ales spre sat şi trecutul istoric, ca spre nişte izvoare de regenerare a spiritului. Literatura semănătoristă a fost adesea compromisă de caracterul ei fals idilic, ca şi de calitatea literară scăzută a multora dintre operele literare programatic moralizatoare apărute în paginile revistei. Semănătorului îi revine însă marele merit de a fi stimulat creaţia unor scriitori de talia lui M. Sadoveanu, O. Goga, Şt. O. Iosif, I. Agârbiceanu. În viziunea semănătoriştilor satul e mai curând aidoma unui muzeu etnografic, o arhivă folclorică, un sanctuar cuprinzând adoraţia învăluitoare şi constantă a frumuseţilor patriarhale ale satului. Scriitorii semănătorişti aderă la o atitudine în care predomină viziunile de tip romantic (un romantism mai ales pasiv, paseist, minor, existând totuşi şi numeroase note de critică socială).

Scriitorii importanţi ai acestei epoci nu se subordonează, în mod servil şi în totalitate, unui curent sau altul, existând numeroase interferenţe şi corespondenţe între semănătorism şi poporanism.

Semănătorismul este, prin multe aspecte ale configuraţiei sale estetice, un romantism „întârziat" sau, cu o altă formulare, o prelungire a romantismului. Dominantele tematice sunt, în linii generale, esenţializatoare, două: evocarea istorică („icoane din trecut") şi descrierea satului („viaţa la ţară"). Adesea, motivele literare sunt individualizate şi plasticizate prin conturarea unor opoziţii relevante: opoziţia sat/oraş, denunţarea mediului citadin, opoziţia boier de neam/arendaş, dezrădăcinarea şi inadaptarea etc. De asemenea, semănătorismul aduce o atitudine idilic-romantică şi paseistă, elogiază trecutul, susţine valorile folclorului şi cultivă literatura originală în

dauna traducerilor, în spiritul unui ideal al deşteptării naţiunii, militând pentru o orientare didactic-moralizatoare. Astfel, interesul pentru lumea satului şi etnicul, amândouă puse sub semnul eticului, definesc *semănătorismul* ca orientare literară, încât sublinierea, până la exagerare, a finalităţii sociale, în spiritul ideologiei sale, duce la contopirea esteticului cu culturalul. Totodată, exigenţele normative, predilecţiile canonice ale *semănătorismului* au facilitat apariţia unei literaturi minore, acuzată cu asprime ori cu ironie în epocă şi în istoriile literaturii.

Semănătorismul ca atitudine literară, ca reverberaţie a romantismului se va propaga şi mai târziu, la Ionel Teodoreanu sau Cezar Petrescu, dar şi în curentul gândirist.

GEORGE COŞBUC

George Coşbuc este, poate, cum s-a spus, unul dintre puţinii poeţi de la sfârşitul secolului al XIX-lea care s-a sustras fascinaţiei copleşitoare a versului eminescian. Oarecum izolat, în singularitatea sa, poetul nu are, s-a observat, înaintaşi direcţi, dar nici descendenţi, pentru că modelele sale sunt preluate fie din literatura universală, fie din folclor. Octav Şuluţiu aprecia, de altfel, că poetul „a apărut la timp, parcă printr-o potriveală a destinului, pentru a însenina atmosfera sumbră creată, nu atât de Eminescu însuşi, cât de minorii săi imitatori". Poezia lui George Coşbuc, situată în limitele tradiţiei, e originală şi novatoare, reprezentând cea mai importantă contribuţie transilvăneană de până atunci. Trăsăturile specifice ale acestei poezii (orientarea spre lumea satului, spiritul popular şi specificul naţional) preiau şi decantează liric ideologia combativă a Şcolii Ardelene.

Poezia de început a lui Coşbuc se înscrie într-o vocaţie nativă de o extremă vitalitate expresivă, ce îşi caută albia proprie de afirmare. Poet artizan, pe o latură a creativităţii sale, rafinat căutător de ritmuri, Coşbuc reprezintă liric la modul esenţial, generic, dar şi în datele sale particulare, spiritualitatea românească. Primele volume, *Balade şi idile* (1893) şi *Fire de tort* (1896) configurează imaginea satului ideal, cu ritmul vieţii cotidiene, un spaţiu pitoresc în care munca, dragostea, revolta, istoria şi natura se împletesc armonios. Satul e văzut de poet, în mai toate creaţiile lui, într-o organică şi eternă comuniune cu natura. Pe de altă parte, imaginea satului, aşa cum reiese ea din poeziile lui Coşbuc, nu se confundă deloc cu peisajele decorative ale lui Vasile Alecsandri, nici cu tablourile impresioniste, sugestive şi

picturale ale lui Dimitrie Anghel. Umanizată, personificată, natura se regăseşte într-o relaţie armonică, fraternă cu omul, ea fiind grupată pe îndeletniciri omeneşti, socializată, privită din perspectiva ritmurilor calendaristice. Din aceste motive, poate, limitele dintre pastel şi idilă se estompează, iar convenţionalismul genului e înlocuit ori completat cu imaginea ideală a unui mod existenţial.

Pe de altă parte, se poate aprecia că formula de „poet al ţărănimii", pusă în circulaţie de Gherea, are încă alura unei prejudecăţi constrângătoare pentru imaginea polimorfă a lui Coşbuc. O astfel de sintagmă pune în umbră celelalte laturi ale acestei creaţii (fiorul tragic al existenţei, istoria, tematica erosului etc.). Vladimir Streinu e criticul care a încercat pentru prima oară să redimensioneze lirica lui Coşbuc, trasând şi alte linii ale posibilei interpretări. Astfel, Streinu observă că opera lui Coşbuc „este o întreagă viziune poetică, populară ca duh, însă asimilându-şi nesimţit modul idilic de percepţie a orăşeanului faţă de realităţile ţărăneşti, ca şi măiestria unui poet savant în ritmuri, fuziune de elemente rurale şi urbane, adică sinteză de spirit românesc".

În monografia sa consacrată lui Coşbuc, Octav Şuluţiu pune accent asupra faptului că personalitatea creatoare a acestuia a fost, în esenţa structurii sale, energetică. Conform unei astfel de viziuni critice, poetul nu e o fiinţă contemplativă, ci una care *înfăptuieşte*, parcă, poezia, nu o scrie pur şi simplu. S-ar putea stabili, chiar, o antinomie, un contrast între discreţia eului biografic şi energetismul, spiritul mobilizator ce l-a caracterizat pe artistul cuvântului.

Două aspecte fundamentale susţin o astfel de teză a „energetismului" coşbucian. E vorba, mai întâi, de ideea poetică a „vieţii ca luptă", ca desfăşurare de energii şi de dinamism (*Lupta vieţii*, *Moartea lui Fulger*), după, cum aceeaşi energie vitalistă e de găsit în poemele care transfigurează tablouri din viaţa satului, tablouri care, în ciuda accentelor lor idealizante, au o consistenţă aproape materială, impunându-se prin puterea lor de sugestie a concretului, prin „substanţialitatea" lor, cu alte cuvinte. De altfel, însuşirea de esenţă a pastelurilor lui Coşbuc e dinamismul, frenezia imagistică pe care poetul o utilizează în structurarea peisajelor reliefându-se pe fundalul unei *solarităţi* ce desemnează optimismul funciar al poetului.

Pe de altă parte, majoritatea baladelor, cu specificul lor eroic şi solemn (*Paşa Hassan*, *Moartea lui Gelu*, *Ştefăniţă-Vodă*, dar şi *Nunta Zamfirei*) valorifică acel energetism originar din care se alimentează

sensibilitatea vitalistă a autorului. La fel de năvalnică, în impulsurile sale retorice, e poezia de sursă socială (*Decebal către popor*, *Noi vrem pământ*! *Un cântec barbar* etc.) în care poetul, veritabil exponent al colectivităţii, îi exprimă acesteia aspiraţiile.

Energetismul se sublimează în mare măsură în lirica erotică, în care sentimentul iubirii e asociat cu o viziune organicistă asupra naturii. Sentimentul tonic al vieţii, iubirea de viaţă pulsează, de altfel, în majoritatea poeziilor lui Coşbuc, creaţii în care fiinţa umană se exprimă pe sine într-un acord deplin cu firea, cu ritmurile naturii. Vigoarea, robusteţea viziunii şi energia versurilor coşbuciene nu exclud însă deloc rafinamentul, de viziune şi expresie. Atunci când surprinde omul, cu impulsurile sale lăuntrice sau cu manifestările exterioare, Coşbuc circumscrie, cu rafinament şi artă a evocării, gesturi, ceremonialul vorbirii, spectacolul existenţei umane în generalitatea sa.

E de înţeles că epicul, cât există, în balade mai ales, e covârşit de lirism, un lirism singular, „constând din reprezentări ale unor ceremonii şi mişcări canonizate, de ritual. Balada nu-i povestire, e un poem coregrafic" (Al. Piru). Mitologia şi feericul sunt, în viziunea lui Petru Poantă, coordonatele care definesc în modul cel mai elocvent universul poeziei coşbuciene. Ideea rafinamentului acestei poezii e subliniată, între alţii, şi de Mircea Zaciu, care descoperă şi caracterul citadin al sensibilităţii poetului: „Bucolicul, idila sunt fenomene de rafinare a sensibilităţii, de saturaţie citadină, de *refugiu* (deci de blazare în fond), în orice caz de stilizare a unei realităţi rurale văzute exterior, excentric". Coşbuc ar fi, în viziunea lui Mircea Zaciu, „un rafinat, un alexandrin. Dar rafinamentul lui nu e oboseală, ci *energie* a sintezei, căutare de forme stilizate, noi (...). Transfigurarea folclorului se face în direcţia prelucrării motivului până la forme pure. Poezia lui nu e decât o incantaţie perfect cizelată metric, iar motivul se subţiază, se laminează, căpătând reflexe de aur vechi".

S-a observat că universul poeziei lui George Coşbuc nu ni se înfăţişează ca o simplă însumare de teme şi motive, el are organicitate şi incontestabilă coerenţă interioară. Sinteză completă a energiei vitaliste şi a rafinamentului, lirismul coşbucian se distinge, între altele, şi prin umor, prin tendinţa de obiectivare a perspectivei lirice şi printr-o anumită viziune, filtrată mitic, asupra realităţii. În plin epigonism eminescian, Coşbuc are, astfel, meritul unei originalităţi

fundamentate pe solul tradiției populare și al sensibilității moderne. Chiar dacă vocația epicului l-a consacrat ca pe un rapsod popular, totuși, din versurile sale nu e absent nici talentul rafinării expresiei, al cizelării formei sub raport ritmic și imagistic. Idilele lui Coșbuc trădează, așadar, un spirit citadin refulat, ce are necontenit nostalgia satului și a copilăriei pierdute.

Clasicismul poeziei coșbuciene a fost dedus de către exegeții săi din redescoperirea și cultivarea bucolicului, din aluziile mitologice, dar și din claritatea și simplitatea stilului, toate acestea pliate pe cultura funciarmente clasică a poetului. Se poate afirma, de asemenea, că universul creației lui Coșbuc are, în esență, structura feericului, caracterizându-se prin fantezie, ceremonial general-uman, dar și prin ipostaza natural-spirituală a cadrului liric. Și limbajul poeziilor lui George Coșbuc e diversificat, expresiv, oglindind oarecum mimetic realitatea evocată, după cum, alteori, poetul apelează la expresia aforistică, la forma concentrată ce sintetizează ideea, restrângându-i „corporalitatea".

Dacă în lirica eminesciană din prima etapă creatoare natura e un cadru paradiziac ce protejează cuplul și potențează sentimentul de dragoste, Coșbuc plasează idila într-un univers „în același timp convențional și românesc" (Petru Poantă). Pe de altă parte, Al. Piru notează că talentul lui Coșbuc se revelează mai ales în „percepția sufletului pur, naiv, în notarea capriciilor feminine sau a imputărilor provocate de micile răutăți ale îndrăgostiților, însoțite de remușcări și regrete, prezentate de obicei în mici scene de comedie". Idilismul, ca dimensiune a liricii coșbuciene, e caracterizat de Vladimir Streinu în termenii unei „deformări a naturii omului în sensul inocenței".

Iubirea conturată în poeziile lui George Coșbuc este un sentiment profund, de o gravitate existențială certă, provocând de fiecare dată reacții spontane, nuanțate cu subtilitate psihologică, de la șăgălnicie, suferință, regret sau ironie, la spiritul jocului sau cochetărie. Alteori, exultanța și frenezia sentimentului iubirii se îmbină cu zbuciumul sufletesc ce provine din remușcare, sentiment al vinovăției sau gelozie. Criza juvenilă a iubirii se transformă, uneori, într-un monolog intonat ca o jelanie sfâșietoare. Pe de altă parte, idilele lui George Coșbuc reprezintă, după expresia lui Petru Poantă, „o sensibilitate naturală dar prezidată de un cod", autorul travestind naturaleța în ceremonial, turnând sensibilitatea fetei sau a feciorului

în tiparul unui ritual în care accentul cade pe anecdotică şi pe aspectul solemn, sărbătoresc.

Pe de altă parte, timpul mitic în care trăiesc protagoniştii idilelor e momentul prezent, povestea de dragoste nedepăşind perimetrul strâmt al clipei, după cum spaţiul idilei e acela al naturii, al unei naturi înscenate, înscrisă în datele unui decor, pentru că nu naivitatea elementară primează aici, în universul idilei coşbuciene, ci, într-un fel, simularea, rafinarea estetizantă a emoţiei. G. Călinescu e cel care descoperă în idile „un mecanism etern al ingenuităţii umane, ca un hieratism al instinctelor", subliniind că, în ceea ce priveşte structura acestei poezii, avem de a face cu un „lirism reprezentabil, o poezie teatrală, aşa cum există un teatru de poezie. Mişcarea nu este exterioară, epică, simbolizând acte de violenţă, ci interioară". De altfel, cu unele binecunoscute excepţii, idilele sunt dialogate, construite pe o gradare a tensiunii lirice. Nu e mai puţin adevărat că de un deosebit efect se dovedeşte construcţia textului în planuri suprapuse, cu scurte naraţiuni, dialoguri şi confesiuni, utilizându-se şi combinaţii ritmice multiple, rime foarte inventive, reluări de versuri, procedee, aşadar, care imprimă un aspect de rafinament stilistic versurilor.

Se poate aprecia că erosul coşbucian e întemeiat pe aşezarea în elementar şi în spaţiul domestic (moara, răzorul, pridvorul, vatra), după cum, ca ideal feminin, predomină obsesia sugestiei vegetale, cu tipuri feminine mlădioase, cu aluzii florale, ca în portretul celebru al Zamfirei. În ceea ce priveşte natura coşbuciană, se poate spune că, deşi autorul a idealizat viaţa rustică, el nu eşuează în artificialitate, pentru că „poetul nu desfigurează realitatea, ci numai îi dă contururi ideale" (O. Şuluţiu). Alte trăsături ale viziunii poetului asupra naturii ar fi contactul direct, nemediat dintre om şi natură, elogiul muncii, al activităţii creatoare de bunuri materiale şi spirituale. Călinescu observă, de altfel, că dacă „Alecsandri era pictoric, parnasian, pastelul coşbucian e monografic", subliniind că „natura aici e grupată pe îndeletniciri omeneşti, e socială, e calendaristică". Încă se mai poate observa că există un simţ rafinat al „civilizaţiei" peisajului, căci acesta numai *pare* natural, fiind, de fapt, elaborat, cristalizat dintr-o certă perspectivă artistică. S-ar părea că poetul caută în structura peisajului un anume confort, precum Alecsandri în pastelurile sale, spaţiul însuşi fiind unul închis, protector şi familiar, în timp ce atmosfera pastelurilor e mai întotdeauna festivă, sărbătorească, cu predominanţa

sentimentului solarităţii şi cu oroarea de întuneric (*Faptul zilei*).

Umanizat prin intermediul personificării sau al alegoriei, universul natural deschide perspectiva unui rafinament al vieţii civilizate, spiritualizate. O modificare în registrul liric al peisajului coşbucian o aduce volumul *Ziarul unui pierde-vară*, unde peisajul se spiritualizează, devine nici mai mult nici mai puţin decât o stare sufletească, fiind mult mai mult emoţional decât pur şi simplu pictural, cu detalii manieriste şi cu spaţii parcă fluide, revărsate din conturul schemei prozodice. Dacă, de exemplu, în *Chindia* se produce un triumf al vegetalului, într-o viziune idilică, în *Nuntă în codru* e imaginată, alegoric şi convenţional, o petrecere transpusă feeric. Imaginea definitorie a poetului e alcătuită din codul ritualic al erosului, din simţul rafinat al peisajului natural şi din structura originală a feericului.

Poezia lui George Coşbuc, ca şi aceea a lui Octavian Goga, de altfel, cuprinde, după expresia lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, „o monografie lirică a satului". În satul conturat de poemele lui Coşbuc viaţa se derulează după legile nescrise ale tradiţiei, iar existenţa ţăranului decurge în mod firesc, natural, sub semnul naturii care dictează ritmurile vieţii şi ale morţii. Viaţa omului se ordonează aici după ritmurile universale, după evenimentele calendaristice şi cele care marchează treptele existenţiale: naşterea, nunta, moartea. Se ştie, de altfel, că George Coşbuc intenţiona să realizeze o epopee de suflu naţional în care să surprindă spiritualitatea românească prin reflectarea lirică a datinilor. Din această proiectată epopee, poetul n-a reuşit să realizeze decât două fragmente: *Moartea lui Fulger*, ce transfigurează momentul înmormântării şi *Nunta Zamfirei*, în care este surprins ceremonialul feeric al nunţii.

Nunta apare, în creaţia lui Coşbuc, dar şi în literatura populară, ca un spectacol regizat şi organizat cu minuţie, din perspectiva importanţei hotărâtoare pe care o deţine în destinul cuplului. Dacă o poezie precum *Nuntă în codru* configurează un scenariu parodic al unei nunţi ţărăneşti, din perspectiva unei alegorii mai mult sau mai puţin transparente, *Nunta Zamfirei* reflectă dimensiunea hiperbolică şi fabuloasă a nunţii ţărăneşti, o nuntă desfăşurată într-un decor de basm. Poetul reliefează aici ideea că nunta românească reproduce, de fiecare dată, nunta din poveste. Balada înfăţişează, într-o proiecţie fabuloasă, o nuntă ţărănească din zona Năsăudului. Mirii, protagoniştii

acestui spectacol galant, sunt personaje de excepţie, de neam ales, Zamfira e fiica lui Săgeată-împărat, iar mirele, Viorel, este „un prinţ frumos şi tinerel". Este mai mult decât evident, şi în această baladă, faptul că nunta e asemeni unui spectacol, marcat de fast şi voie bună, la care nuntaşii participă cu deosebită însufleţire.

Ospăţul capătă proporţii hiperbolice, atmosfera de petrecere e una rabelaisiană, cu atât mai mult cu cât chiar soarele „mirat sta-n loc/ Că l-a ajuns şi-acest noroc/ Să vadă el atâta joc/ Pe-acest pământ". Pe de altă parte, se poate constata că poetul nu a reflectat în balada sa toate datinile şi obiceiurile legate de nuntă, ci doar pe acelea pe care le-a considerat reprezentative pentru acest eveniment fundamental din viaţa satului. Cu alte cuvinte, intenţia lui Coşbuc a fost aceea de a realiza o imagine panoramică a nunţii, insistându-se asupra atmosferei de voie bună şi dragoste de viaţă.

În creaţiile lui George Coşbuc faptul folcloric se converteşte în valoare estetică, ajungându-se astfel la opere ce reflectă cu o trăire profundă şi o vibraţie autentică specificul românesc. G. Călinescu observa, de altfel, prin comparaţie cu poezia lui Eminescu, faptul că „celebrele balade *Nunta Zamfirei* şi *Moartea lui Fulger* sunt numai superficial epice. Ele corespund, cu o tehnică nouă, poemelor *Călin* şi *Strigoii* ale lui Eminescu, fiind adică reprezentări ale nunţii şi înmormântării, a doua ceremonii capitale în societatea umană. Coşbuc are filosofia lui, care este renunţarea la orice filosofie dialectică, supunerea împreună cu poporul la datinile ce simbolizează impenetrabilitatea misterului".

Latura socială şi istorică a liricii lui Coşbuc îl dezvăluie ca un poet-cetăţean, care luptă, prin intermediul poeziei, pentru dreptatea şi unitatea neamului său. Crezul artistic al lui George Coşbuc apare, cu suficientă claritate, în poezia *Poetul* din 1911, în care autorul se închipuie pe sine ca pe un purtător de cuvânt al neamului din care face parte: „Sunt suflet din sufletul neamului meu/ Şi-i cânt bucuria şi-amarul – / În ranele tale durutul sunt eu/ Şi-otrava odată cu tine o beu/ Când soarta-mi întinde paharul". Se poate afirma că autorul *Nunţii Zamfirei* e şi un poet cu o fire meditativă, care vede existenţa ca pe o „luptă", o „datorie grea", având în vedere şi multiplele implicaţii sociale şi istorice ale vieţii individului greu încercat de destinul său istoric. Cântecul de revoltă sau cântecul justiţiar, oda solemnă ori elegia socială apar ca modalităţi specifice ale neamului românesc de a

se manifesta în confruntările sale cu istoria şi cu vicisitudinile existenţei. Exemplare în acest sens sunt poezii precum *Doina* şi *Hora*, în care, prin cântec, revolta dobândeşte alte valenţe, devine mai intensă, mai puternică.

Această formă estetică a cântecului nu este, de fapt, o lamentaţie a ţăranului, ci o atitudine activă, combativă în faţa nedreptăţii. Realităţi sociale disperate sunt surprinse în poezia *Noi vrem pământ*! unde revolta atinge cote paroxistice, convertindu-se în gesturi ample de răzbunare. Aceeaşi dorinţă de răzbunare apare şi în *Ex ossibus ultor*, care aminteşte de forţa vizionară a lui Goga din *Oltul*. De altă parte, un adevărat cod etic al neamului românesc putem afla în *Decebal către popor*, poezie structurată în forma unei expuneri cu caracter mobilizator, în care este formulată calitatea morală esenţială în viziunea poporului român, *demnitatea*. Decebal devine aici un simbol al acţiunii şi al demnităţii naţionale, după cum patriotismul sub latura sa activă e definitoriu în *Moartea lui Gelu*. Lucian Valea observă, în acest sens, că „ideea sacrificiului în istorie se încarcă de fior metafizic în *Moartea lui Gelu*. Tragicul aici nu e numai de natură istorică, ci ţine de condiţia umană. Moartea eroului, întocmai ca în eposul popular, tulbură ordinea lumii. Dispariţia lui în plan existenţial se compensează cu integrarea lui, în planul eternităţii, în natură”.

Poeziile lui Coşbuc de inspiraţie istorică fie alcătuiesc scene de gen (*Ştefăniţă-Vodă*, *Oltenii lui Tudor*), fie exprimă o anumită atmosferă istorică (*Fragment epic*, *Pe dealul Plevnei*) sau evocă eroi naţionali (*Decebal către popor*, *Moartea lui Gelu*, *Paşa Hassan*). Se poate spune că majoritatea poemelor de inspiraţie istorică se constituie în evocări ce reflectă un anumit ideal patriotic sau au o valoare educativă. Textele volumului *Cântece de vitejie* (1904) au, astfel, aspectul unor tablouri impresionante, ce redau dramatismul unor scene de luptă, dar şi gesturile fireşti ale ostaşilor căzuţi pe câmpul de bătălie. *Cântecul*, *povestea*, *scrisoarea* sunt modalităţile cele mai importante de expresie ale evocărilor Războiului de independenţă (*Cântecul redutei*, *Povestea căprarului*, *O scrisoare de la Muselim-Selo* etc.).

Prin întreaga sa creaţie lirică, George Coşbuc a contribuit în mod decisiv la diversificarea formelor poetice ale literaturii române de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX.

Nunta Zamfirei

Gherea observa, cel dintâi, că poezia lui George Coşbuc

modulează în frazarea sa „o monografie lirică a satului", prin care autorul caută să surprindă, în tablouri vaste, ritmate energic, viaţa tumultuoasă a satului transilvănean, cu reperele sale de neconfundat, cu legile sale dictate de tradiţie, cu ceremonialurile ce-i statornicesc şi fixează fizionomia şi ritmul. Existenţa fiinţei se integrează în mod firesc în acest perimetru, aşezându-se sub imperativele ciclurilor naturale, care trasează vieţii metabolismul său perpetuat cu fiecare generaţie.

Pentru a transpune liric cele mai importante momente ale vieţii satului, Coşbuc intenţionează, preluând o idee a lui Vasile Alecsandri, să compună o epopee, pe baza fabulosului folcloric. Din această proiectată epopee, Coşbuc reuşeşte să scrie *Nunta Zamfirei* şi *Moartea lui Fulger*, poezii ce ilustrează două etape capitale din existenţa fiinţei umane. Călinescu remarcă similitudinile de expresie, tonalitate şi structură dintre Coşbuc şi Eminescu, subliniind că „Celebrele balade *Nunta Zamfirei* şi *Moartea lui Fulger* sunt numai superficial epice. Ele corespund cu o tehnică nouă, poemelor *Călin* şi *Strigoii* ale lui Eminescu, fiind adică reprezentări ale nunţii şi înmormântării, a doua ceremonii capitale în societatea umană. Coşbuc are filosofia lui, care este renunţarea la orice filosofie dialectică, supunerea împreună cu poporul la datinile ce simbolizează impenetrabilitatea misterului".

Poemul *Nunta Zamfirei* a fost publicat mai întâi în revista „Tribuna", în anul 1889, iar apoi, într-o variantă revizuită, în „Convorbiri literare", în 1890 şi în volumul *Balade şi idile*, tipărit în 1893 la Bucureşti. Scrisă într-un moment al maturităţii creatoare a lui Coşbuc, în care poetul îşi manifesta plenar entuziasmul şi aderenţa la valorile folclorului românesc, poezia este greu de încadrat într-o anume estetică, într-o linie expresivă a unui curent literar bine precizat. Valoarea şi semnificaţia poeziei şi a creaţiei de ansamblu a lui Coşbuc au fost subliniate, printre primii, de Nicolae Iorga, care scria: „Acum cincisprezece ani, când nici nu putea să mai fie vorba de o influenţă a lui Vasile Alecsandri, şi când aceia care se pretindeau că sunt în curentul poetic al lui Eminescu nu dădeau alta decât searbădă, din ce în ce mai searbădă repetiţie a cântărilor durerosului poet, se află deodată în România noastră… că există în Ardeal un om cu numele G. Coşbuc, care face poezii fără tipare. Adică el le face de mult dintr-o mare nevoie intimă a sufletului său… dar nu fusese încă descoperit (…). *Nunta Zamfirei* apăru, şi nuntaşii de acolo aduseră la o mare

petrecere a minţii pe tot publicul înţelegător de literatură. Mai avem un adevărat poet şi, ceea ce e mai important, mai avem o adevărată poezie".

Geneza poeziei *Nunta Zamfirei* o putem găsi în atracţia pe care o resimţea Coşbuc pentru lumea satului românesc transilvănean, dar şi în ataşamentul pentru valenţele estetice şi etice ale folclorului, şi este explicată chiar de autor: „De când am început să scriu, m-a tot frământat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveştile poporului şi să le leg astfel ca să le dau unitate şi extensiune de epopee".

Poate că, în esenţa ei, opera poetică a lui Coşbuc se situează la confiniile clasicismului iubitor de armonie şi aderent la o viziune apolinică asupra lumii, şi a romantismului ce caută să redea sufletul omului în datele sale cele mai adânci, să descifreze originaritatea existenţei, să dea glas, în tonalitate patetică, frământărilor fiinţei umane şi să redescopere natura, folclorul, nemărginirea existenţei prin intermediul fanteziei creatoare. Călinescu apasă, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, asupra componentei romantice a sufletului coşbucian: „Coşbuc nu e un clasic, în toată accepţiunea cuvântului. Nutrit cu literatura germană, cu legende şi balade gotice, chiar în materie, el vine cu multe romantisme pe care le acordă la tradiţia lui Bolintineanu şi Alecsandri. Dar mai ales în spirit el se potrivea micului romantism al lui Delavrancea şi Brătescu-Voineşti, deşi cu note absolut personale".

Evident, exegeţii creaţiei lui Coşbuc au constatat că *Nunta Zamfirei* este scrisă pe un tipar folcloric, prin intenţie, conţinut de atitudini şi mijloace artistice, dar lucrul cel mai important de subliniat e acela că George Coşbuc încearcă să armonizeze faptul arhaic, cu valenţe mitice, impus de tradiţie, cu realitatea vie a satului, după cum caută să acorde semnificaţii şi valenţe estetice faptului folcloric, care este filtrat prin propria sa sensibilitate lirică, remodelat şi refuncţionalizat în acest fel. Ideea pe care o putem desprinde de îndată din baladă e aceea că orice nuntă, prin elementele sale de ritual statornicite de tradiţie, reproduce şi reeditează nunta mitică, nunta din poveste.

De asemenea, se poate aprecia că epicul, elementele de narativitate prezente în baladă nu sunt decât un pretext pe care se modulează lirismul autorului, canavaua pe care se va ţese viziunea

artistică.

Primele strofe ale poeziei ne introduc, prin elementele de decor şi prin figuraţia transpusă mai curând epic, în atmosfera de basm, de fabulos în care se va derula acest eveniment de excepţie. Eroii lirici sunt personaje de basm, spaţiul este unul al nedeterminării, tipic fabulosului folcloric, un spaţiu lipsit de repere precise, în timp ce protagoniştii nunţii sunt înzestraţi cu calităţi ce îi aşază sub specia miticului. Poetul însuşi e asemenea unui martor obiectivat ce contemplă cu ochi sigur spectacolul nunţii, revelator pentru condiţia umană, în măsura în care nunta reprezintă, în mentalitatea populară, o „intrare în lume" (Adrian Fochi) a celor doi tineri, un ritual de iniţiere în tainele şi arcanele existenţei, de integrare socială şi cosmică.

Poezia se înfăţişează ca un monolog obiectivat, în care rapsodul evocă, cu o evidentă implicare subiectivă, cu o trăire empatică evidentă, o nuntă ce descinde parcă din poveste. Protagoniştii nunţii sunt conturaţi sumar, din câte o trăsătură de condei, din câte un detaliu revelator, care le accentuează însă caracterul mitic, statura lor de excepţie umană.

Spaţiul şi timpul, lipsite de limite, redau atmosfera de feerie şi de fabulos ce încadrează evenimentul: „E lung pământul, ba e lat, / dar ca Săgeată de bogat/ Nici astăzi domn pe lume nu-i, / Şi-avea o fată – fata lui – / Icoană-ntr-un altar s-o pui/ La închinat. // Şi dac-a fost peţită des, / E lucru tare cu-nţeles, / Dar dintr-al prinţilor şirag, / Câţi au trecut al casei prag, / De bună seamă cel mai drag/ A fost ales. // El, cel mai drag! El a venit/ Dintr-un afund de Răsărit, / Un prinţ frumos şi tinerel, / Şi fata s-a-ndrăgit de el, / Că doară tocmai Viorel/ I-a fost menit. // Şi s-a pornit apoi cuvânt! / Şi patru margini de pământ/ Ce strâmte-au fost în largul lor, / Când a pornit s-alerge-n zbor/ Acest cuvânt mai călător/ decât un vânt!"

Sunt plasticizate apoi liric, după această introducere în timpul şi spaţiul poetic, momentele propriu-zise ale ceremoniei: răspândirea veştii nunţii, pregătirea de drum a celor invitaţi şi sosirea acestora la curtea lui Săgeată. Prin intermediul unor elemente de basm, Coşbuc obţine, în mod surprinzător, unele elemente imagistice realiste, secvenţele lirice fiind în mare măsură dominate de vizualitate.

În aceste fete şi flăcăi cititorul poate recunoaşte pe tinerii săteni îmbrăcaţi în port naţional, de o somptuoasă simplitate, trecând într-un alai sărbătoresc spre locul petrecerii. Elementele vizuale, de o intensă

acurateţe şi forţă de percepţie, se împletesc cu cele auditive şi cu cele motorii, din această sinteză de imagini rezultând în mare măsură originalitatea creaţiei lui Coşbuc, forţa sa evocatoare, capacitatea de a plasticiza trăiri dintre cele mai delicate şi de a circumscrie mişcarea şi ritmul nunţii („Iar când a fost de s-a-mplinit/ Ajunul zilei de nuntit, / Din munţi şi văi, de peste mări, / Din larg cuprins de multe zări, / Nuntaşi din nouăzeci de ţări/ S-au răscolit. // De cum a dat în fapt de zori/ Veneau, cu fete şi feciori/ Trăsnind rădvanele de crai, / Pe netede poteci de plai; / La tot rădvanul patru cai, / Ba patru sori. // Din fundul lumii, mai de sus, / Şi din Zorit, şi din Apus, / Din cât loc poţi gândi să baţi, / Venit-au roiuri de-mpăraţi, / Cu stemă-n frunte şi-mbrăcaţi/ Cum astăzi nu-s. // Sosit era bătrânul Grui/ Cu Sanda şi Rusanda lui, / Şi Ţinteş, cel cu trainic rost, / Cu Lia lui sosit a fost, / Şi Bardeş cel cu adăpost/ Prin munţi sâlhui. // Şi alţii, Doamne! Drag alint/ De trupuri prinse-n mărgărint! / Ce fete dragi! Dar ce comori/ Pe rochii lungi ţesute-n flori, / Iar hainele de pe feciori/ Sclipeau de-argint. // Voinicii cai spumeau în salt; / Şi-n creasta coifului înalt/ Prin vulturi vântul viu vuia, / Vreun prinţ mai tânăr când trecea/ C-un braţ în şold şi pe prăsea/ Cu celălalt”).

Întâlnirea dintre mire şi mireasă, petrecută în acest decor grandios, mirific şi într-o asemenea atmosferă festivă, oferă poetului prilejul unei descrieri, în câteva detalii sugestive, ce dau impresia unei prezenţe statuare, a frumuseţii, delicateţii şi purităţii, nepământeşti parcă, a Zamfirei. „Brâul de-argint” sugerează puritatea, castitatea şi gingăşia fetei. Portretul Zamfirei este conturat în culori foarte vii, de o preganţă şi precizie deosebite, în linii care celebrează frumuseţea spirituală şi cea trupească a miresei.

Întâmpinându-şi mirele, Zamfira resimte cu deosebită forţă sufletească iubirea ce i-o poartă, intensitatea sentimentului erotic, contribuind la senzaţia de împlinire şi de unicitate a acestui moment decisiv încrustat în destinul omului.

De o expresivitate deosebită este comparaţia abstractă „Frumoasă ca un gând răzleţ”, alăturare extrem de fericită a unei calităţi fizice cu o realitate spirituală, prin care se subliniază şi mai mult frumuseţea ideală a Zamfirei („Şi-atunci, de peste larg pridvor, / Din dalb iatac de foişor, / Ieşi Zamfira-n mers isteţ, / Frumoasă ca un gând răzleţ/ Cu trupul nalt, cu părul creţ/ Cu pas uşor. // Un trandafir în văi părea: / Mlădiul trup i-l încingea/ Un brâu de-argint, dar toată-n

tot/ Frumoasă cât eu nici nu pot/ O mai frumoasă să-mi socot/ Cu mintea mea. // Şi ea mergând spre Viorel, / De mână când a prins-o el, / Roşind s-a zăpăcit de drag – / Vătavul a dat semn din steag, / Şi-atunci porniră toţi şireag/ Încetinel").

Momentul culminant al poemului, punctul de apogeu al nunţii este hora, descrisă prin mijloace auditive şi vizuale, într-un tablou dinamic, desenat în mod precis, din linii, contururi şi planuri ce se întretaie, se despart şi se adună laolaltă ca într-un ritual al mişcărilor ce reiau un scenariu sacralizat.

Plasticitatea expresiei ce captează dinamismul, ori, dimpotrivă, caracterul domol al dansului, este corelată cu introducerea în ansamblul poetic a unor verbe dinamice, ce au o valenţă fonetică şi expresivă repetitivă (se prind, se desprind, s-adună etc.), dar şi a unui adverb (linişor), ce marchează potolirea ritmului horei, mişcarea de reflux a dansului, expresivitatea elegantă şi graţia contrasă a horei: „Şi-n vremea cât s-au cununat/ s-a-ntins poporul adunat/ Să joace-n drum după tilinci; / Feciori, la zece fete, cinci, / Cu zdrângăneii la opinci/ ca-n port de sat. // Trei paşi la stânga linişor/ Şi alţi trei paşi la dreapta lor; / Se prind de mâini şi se desprind, / S-adună cerc şi iar se-ntind, / Şi bat pământul tropotind/ În tact uşor".

Ospăţul ce urmează capătă dimensiuni hiperbolice, revelatorii pentru optimismul funciar al poetului. Dimensiunile sunt exagerate la modul rabelaisian, bucuria este debordantă, mişcările sunt de un dinamism exacerbat. Veselia enormă e sugerată de două substantive cu efecte auditive foarte acute („chiu şi cânt"), dar şi de imaginea soarelui care „mirat sta-n loc", contemplând mişcarea de veselie şi de voie bună pe care o creează nuntaşii („Iar la ospăţ! Un râu de vin! / Mai un hotar tot a fost plin/ De mese, şi tot oaspeţi rari, / Tot crai şi tot crăiese mari, / Alăturea cu ghinărari/ De neam străin. // A fost atâta chiu şi cânt/ Cum nu s-a pomenit cuvânt! / Şi soarele mirat sta-n loc/ Că l-a ajuns şi-acest noroc, / Să vadă el atâta joc/ Pe-acest pământ! // De-ai fi văzut cum au jucat/ Copilele de împărat, / Frumoase toate şi întrulpi, / Cu ochi şireţi ca cei de vulpi, / Cu rochii scurte până-n pulpi, / Cu păr buclat").

Rapsodul participă intens la acest spectacol al optimismului şi dragostei de viaţă, participare ce se materializează în utilizarea unor exclamaţii şi interogaţii, a unor adresări directe în cuprinsul relatării poetice („Dar ce scriu eu? Oricum să scriu/ E ne-mplinit"). Ultimul

moment al nunții țărănești îl reprezintă urarea tradițională adresată mirilor de Mugur-împărat, de prosperitate, viață lungă și fecunditate („Și-a zis: – «Cât mac e prin livezi, / Atâția ani la miri urez! / Și-un prinț la anul! Blând și mic, / Să crească mare și voinic – / Iar noi să mai jucăm un pic/ Și la botez!”).

Împletirea strânsă a planului real cu acela fabulos se realizează și prin intermediul unor elemente lexicale de sorginte folclorică (rădvanele, poteci, rost, sâlhui, tilinci, dalb, ghinărari etc.), ce trimit la o lume imemorială, de basm, dar, în același timp, dau și sugestia unei realități circumscrise geografic și etnic. Din punct de vedere al versificației, se poate urmări modul în care Coșbuc modelează, cu virtuozitate, diverse ritmuri și inflexiuni ale frazei lirice. Sextina, cu primele cinci versuri iambice de opt silabe și cu ultimul vers de patru silabe, cu rimele masculine, exprimă fluență și energie debordantă, dinamism și retranșare în interiorul expresiei lirice.

Prin tema generoasă, prin intențiile estetice și prin viziunea artistică, *Nunta Zamfirei* rămâne capodopera creației lirice a lui George Coșbuc.

Moartea lui Fulger

Poezia *Moartea lui Fulger* trebuia să facă parte, alături de *Nunta Zamfirei*, dintr-o proiectată epopee menită să reconstituie momentele fundamentale ale satului românesc. Poezia a fost publicată în volumul *Balade și idile*, din 1893 și este, cum scrie Petre Poantă, poemul „cel mai problematizator”, în sensul unei adânciri a meditației asupra condiției umane prin intermediul unui vast scenariu epico-liric.

Comentariul adecvat al poeziei trebuie să țină seama și de cele câteva considerații ale poetului cu privire la ceremonialul înmormântării și la sentimentul extincției, expuse în articolul *Bocetul*, din 1901: „Poporul are o concepție optimistă a vieții. Și de aceea poporul nostru plânge pe cel mort, îl tânguiește de curmarea vieții: iar popoarele care au avut sau au o concepție curat pesimistă într-această privință petrec cu jocuri și cântece vesele pe cel mort și se bucură că stingându-se o viață de om s-a curmat un rău trimis de soartă ori de zei (...). Pentru român moartea e totdeauna o siluire a voinței sale, pentru că el iubește viața așa cum i s-a dat și vrea să trăiască”.

Spectacolul morții este unul de dimensiuni grandioase, iar sentimentul dispariției capătă rezonanțe cosmice. Aici, evenimentul funebru e reprezentat pe un fundal parțial fantastic, cu ecouri

mitologice. Fulger, nume extrem de ilustrativ pentru eroismul şi curajul eroului, pentru exemplaritatea sa, moare pe câmpul de luptă, pretext pentru autor de a ilustra o parte a ceremonialului folcloric mortuar.

Fiu de crai, Fulger, mort „pe un mal străin", e adus acasă. Durerea neprecupeţită a craiului e, în fapt, suferinţa iremediabilă a omului de rând pus în faţa unui fapt existenţial absurd, prin care părintele asistă la moartea propriului său fiu. Moartea lui Fulger este o nenorocire tocmai prin răsturnarea succesiunii naturale a etapelor existenţiale, prin punerea în cumpănă a valorilor fireşti ale comunităţii... Disperarea împărătesei capătă accente grave, de o solemnitate elegiacă; mama lui Fulger îşi jeleşte fiul, invocând forţe capabile să schimbe legile naturii: viforul, focul, fierul.

Poezia se derulează în mai multe imagini, redate parcă filmic, într-o succesiune de momente, de la cadrul amplu, cu caracter mai degrabă generic, spre o îngustare a viziunii, spre o particularizare a sa. Astfel, apariţia solului este urmată de mirarea disperată a craiului, pentru ca mai apoi autorul să fixeze în vers, cu acuitate psihologică şi cu deplină expresivitate, profilul devastat de suferinţă al împărătesei: „Pe Fulger mort! Pe-un mal străin/ L-a fulgerat un braţ hain! / De-argint e alb frumosu-i port, / Dar roş de sânge-i albul tort, / Şi pieptul gol al celui mort/ De lănci e plin. // Sărmanul crai! Când l-a văzut/ Şi când de-abia l-a cunoscut, / Cu vuiet s-a izbit un pas/ De spaimă-n lături şi-a rămas/ Cu pumnii strânşi, fără de glas, / Ca un pierdut. // (...) // Dar mâine va mai fi pământ? / Mai fi-vor toate câte sunt? / Când n-ai de-acum să mai priveşti/ Pe cel frumos, cum însuţi eşti, / De dragul cui să mai trăieşti, / Tu soare sfânt? // Dar doamna! Suflet pustiit! / Cu părul alb şi despletit/ Prin largi iatacuri alerga, / Cu hohot lung ea blăstema, / Şi tot palatul plin era/ De plâns cumplit. // La stat şi umblet slabă ce-i! / Topiţi sunt ochii viorei/ De-atâta vaiet ne-ntrerupt, / Şi graiul stins, şi-obrazul supt/ Şi tot veşmântul doamnei rupt/ De mâna ei!"

Obiceiurile şi datinile ritualice populare legate de ceremonialul funebru sunt expuse de poet într-o manieră deosebit de sugestivă, respectându-se spiritul şi litera tradiţiei. Astfel, datina prevede ca pe pieptul defunctului să se pună un „colac de grâu de-un an", să aibă în mână un ban de-argint şi „făclii de ceară". Desigur, poetul oferă şi semnificaţia mitică şi simbolică a acestor obiecte, deoarece colacul e

merindea pentru tărâmul celălalt, banul este „vama peste râu", iar făclia îl călăuzeşte pe om „în noaptea negrului pustiu", metaforă expresivă pentru lumea de dincolo, pentru spaţiul de nepătruns de dincolo de Stynx.

Sicriul de argint apare în poem şi ca element de basm, dar şi ca element de decor, scoţându-se în relief originea nobilă, bogăţia şi faima celui decedat: „Pe piept, colac de grâu de-un an, / Şi-n loc de galben buzdugan, / Făclii de ceară ţi-au făcut/ În dreapta cea fără temut, / Şi-n mâna care poartă scut/ Ţi-au pus un ban. // Cu făclioara pe-unde treci, / Dai zare negrelor poteci/ În noaptea negrului pustiu, / Iar banu-i vamă peste râu. / Merinde ai colac de grâu/ Pe-un drum de veci. // Şi-ntr-un coşciug de-argint te-au pus/ Deplin armat, ca-n ceruri sus/ Să fii întreg ce-ai fost mereu, / Să tremure sub pasu-ţi greu/ Albastru-ţi cer, la Dumnezeu/ Când vei fi dus. // Miraţi şi de răsuflet goi/ Văzându-ţi chipul de război/ Să stea îngerii-nlemnit; / Şi, orb de-al armelor sclipit/ S-alerge soarele-napoi/ Spre răsărit… / Iar când a fost la-nmormântat, / Toţi morţii parcă s-au sculat/ Să-şi plângă pe ortacul lor, / Aşa era de mult popor/ Venit să plângă pe-un fecior/ De împărat!"

Fireşte că evenimentele importante din viaţa omului sunt şi evenimente capitale din viaţa colectivităţii, care nu rămâne indiferentă la niciuna dintre aceste momente, participând afectiv la ele. La înmormântarea lui Fulger, de exemplu, participă „mult popor", venit să-l plângă pe fiul craiului. Ritualul e îndeplinit de preoţi care „ceteauectenii de comând" şi de şiragul de oşteni care însoţesc, într-o atmosferă solemnă, gravă, alaiul de înmormântare.

Notarea zgomotelor, a mişcărilor şi gesturilor este realizată printr-o tehnică ce îmbină imaginile acustice cu acelea vizuale, fixând cu acuitate mişcarea exterioară dictată de freamătul lăuntric al eroilor lirici: „Şi popi, şirag, cădelniţând, / Ceteauectenii de comând – / Şi clopote, şi plâns, şi vai, / Şi-oştenii-n şir, şi pas de cai, / Şi sfetnici, şi feciori de crai, / Şinat de rând. // Şi mă-sa biata! Cum gemea/ Şi blăstema, şi se izbea/ Să sară-n groapă: – «L-au închis/ Pe veci! Mi-a fost şi mie scris/ Să mă deştept plângând din vis, / Din lumea mea»".

În contextul acesta de solemnitate şi gravitate, de ceremonial transpus parcă mitic, cu rezonanţe folclorice foarte lămurite, durerea mamei dă glas unei meditaţii sumbre asupra vieţii curmate înainte de vreme, în chip absurd, ilogic. Disperată, împărăteasa neagă chiar

sensul existenţei şi însuşi rostul Divinităţii, în care refuză să mai creadă, sub imperiul durerii nestăvilite, devastatoare.

În acest cadru de suferinţă atroce şi gravitate solemnă intră în scenă un personaj mitic, un sfetnic, numit de poet „bătrân ca vremea", o fiinţă cu virtuţi magice, care se adresează familiar şi calm împărătesei, expunându-i câteva învăţături filosofice de extracţie folclorică şi religioasă. Bătrânul sfetnic formulează, în versuri sentenţioase, aforistice, ideea deşertăciunii tuturor lucrurilor (*fortuna labilis*, *vanitas vanitatum*): „De cum te zbuciumi, tu te stângi/ Şi inima din noi o frângi – / Ne doare c-a fost scris aşa, / Ne dori mai rău cu jalea ta: / De-aceea, doamnă, te-am ruga/ Să nu mai plângi. // Pe cer când soarele-i apus, / De ce să plângi privind în sus? Mai bine ochii-n jos să-i pleci, / Să vezi pământul pe-unde treci! / El nu e mort! Trăieşte-n veci, / E numai dus. // (...) // Ce oameni! Ce sunt cei de-acum?! / Şi toţi s-au dus pe-acelaşi drum. // Ei şi-au plinit chemarea lor, / Şi i-am văzut murind uşor; / N-a fost niciunul plângător/ Că viaţa-i fum. // Zici fum? O, nu-i adevărat. / Război e, de viteji purtat! / Viaţa-i datorie grea/ Şi laşii se-ngrozesc de ea/ Să aibă tot cei laşi ar vrea/ Pe neluptat".

În acest fel, autorul deplasează interesul poeziei de la faptul în sine, înmormântarea rituală, durerea mamei, la un plan ideatic, la o dispută de idei, în care se regăsesc, mai mult sau mai puţin camuflate, câteva concepţii diferite, câteva atitudini distincte, de nu chiar opuse, în faţa inexorabilului.

Ideea că viaţa e „datorie" şi „război", că în ea se ascunde un sâmbure etic, implică, în mod paradoxal, o atitudine senină, optimistă în faţa existenţei, atitudine specifică omului din popor, dar şi concepţia conform căreia adevăratul suport moral al omului în înfruntarea vicisitudinilor vieţii este credinţa. Vorbele bătrânului sfetnic au un efect aproape imiraculos asupra femeii îndurerate, care începe să privească viaţa cu resemnare şi seninătate, într-o atitudine detaşată, împăcată cu destinul.

Ea acceptă, astfel, existenţa ca pe un fenomen alcătuit din două laturi ireductibile, aflate într-o legătură indisolubilă – viaţa şi moartea – şi nu se mai revoltă împotriva destinului nedrept. Combaterea fatalismului conduce la ideea potrivit căreia moartea unui individ e nesemnificativă în raport cu imensitatea macrocosmosului: „Nu cerceta aceste legi, / Că eşti nebun când le-nţelegi/ Din codru rupi o

rămurea, / Ce-i pasă codrului de ea! / Ce-i pasă unei lumi întregi/ De moartea mea!"

Criticul Vasile Voia arată, într-un comentariu al poeziei, că „sentimentele în faţa morţii pe care le postulează poemul sunt prin urmare reculegerea, acceptarea deliberată şi datoria. Ca fenomen individual, moartea atrage deposedarea colectivităţii de unul din indivizii săi, ceea ce în ordinea eternităţii nu reprezintă mai mult decât ramura ruptă din bogăţia incomensurabilă şi la fel de eternă a pădurii".

Cu alte cuvinte, într-o lume a determinismului strict şi a unor legi inexorabile, conduita cea mai demnă de urmat ar fi supunerea la canoanele existenţei, la dat, preluarea unei atitudini de seninătate şi de echilibru sufletesc şi integrarea în sufletul universal, fără un freamăt tragic inutil şi fără zbucium.

Ceea ce este demn de remarcat este că, în *Moartea lui Fulger*, ca şi în *Nunta Zamfirei* avem de-a face cu un poem coregrafic, într-o anume măsură, prin deplasarea eroilor lirici în grup, prin ceremonialul bine stabilit, prin gesturile rituale ale protagoniştilor. Totodată, se poate spune că întreaga poezie este structurată printr-un fel de distribuţie succesivă a vocilor, poetul având, oarecum, postura şi finalitatea unui regizor ce îndrumă interesul liric de la o voce la alta: de la vocea mamei, a împăratului, fiecare voce având tonalităţile şi inflexiunile ei proprii, distincte.

În creaţiile care transfigurează marile momente din viaţa satului, Coşbuc realizează, într-o manieră expresivă, plasticizantă şi în cadrele unui lirism obiectivat, cum s-a spus, o corelaţie subtilă a faptului tradiţional, a datinii cu realitatea vie a satului, care îşi duce existenţa în spiritul legii nescrise a tradiţiei.

Nu te-ai priceput

Idilele lui George Coşbuc conturează, în „tablouri de gen" cu valoare de generalitate decorativă, sentimentul iubirii modulat în accente şi forme de o extremă diversitate. Cadrul în care se integrează sentimentul este unul al solarităţii, al optimismului şi dragostei de viaţă, un cadru ce exprimă mai curând încredere şi care favorizează plenitudinea erosului.

Gama de tonalităţi afective pe care le prelucrează autorul în idile este diversă, de la stângăcia şi ezitarea înfiorată în faţa dragostei (*Pe lângă boi*), absenţa comunicării, a dialogului adecvat dintre protagoniştii scenariului erotic (*Nu te-ai priceput*), ritualizarea

instinctului prin cochetărie şi ludic (*Rea de plată*), gelozie (*Fata morarului*) şi până la voluptatea solară a întâlnirii (*De pe deal*) sau la dorul insinuat cu gingăşie în sufletul fetei, într-o modulaţie elegiacă a frazei lirice (*Cântecul fusului*).

Multe dintre idilele lui Coşbuc au un caracter scenic, reprezentabil, concretizându-se în monologuri ori dialoguri desfăşurate într-un peisaj rustic, ele fiind, în opinia lui Mircea Tomuş, „ilustrare dramatizată a unui conţinut pasional cu valoare de ritual, pe un fundal de peisaj sătesc". Obiectivarea viziunii, ori dramatizarea atmosferei lirice nu exclud însă energia verbală ce domină idilele, exuberanţa şi robusteţea de viziune şi de stil.

În idilele lui Coşbuc accentul „cade pe peripeţie" (Petru Poantă), dar, am spune noi, şi pe rol, pe măştile eroilor lirici, pe gesturile şi vorbele lor care le definesc caracterul, le ilustrează conturul psihologic, le surprind crizele ori avânturile puberale. Petru Poantă observă, de asemenea, că erotica lui Coşbuc este prezidată de un cod, dragostea nefiind altceva decât un sentiment ce se află situat între naturaleţea instinctului şi un joc convenţional, ritualizat, stilizat de ceremonial: „Codul eroticii lui Coşbuc ţine de secolul trecut, de al XVIII-lea, cu diferenţa că alcovului i se substituie pridvorul autohton, iar «curţii» palatului i se substituie un mediu natural. Coşbuc transpune psihologia secolului galant într-un spaţiu deschis, bucolic în liricile sale fundamentale. «Filosofia» sa constă esenţial în provocarea plăcerii. Timpul «mitic» în care trăieşte omul său e clipa. Toate idilele coşbuciene sunt veritabile *strategii* întru realizarea acestui scop. Se simte în ele un «libertinaj» de bun simţ şi o senzualitate cvasicerebrală; ceva de un farmec aparte, între instinctul raţionalizat şi joc".

Nu te-ai priceput se înscrie în categoria idilelor nu doar prin tonalitate ori prin tematică (sentimentul iubirii, modelat în accentul rafinat-robust al omului din popor), dar şi prin construcţia scenică. E vorba de monologul unei tinere ce adresează reproşuri flăcăului iubit pentru că „nu s-a priceput" să joace cu agerime „jocul" dragostei. Trebuie făcută precizarea că în această poezie sentimentul nu mai este modulat într-un cadru natural, într-un peisaj rustic (care nu este nici măcar sugerat ori bănuit). Scenariul erotic se interiorizează, el este reprezentat pe scena conştiinţei tinerei, capătă reflexe ale unei expresivităţi afective aparte.

Concepţia fetei reflectă, în fond, codul erotic ţărănesc, conform căruia iniţiativa în ceremonialul iubirii trebuie să aparţină flăcăului, care trebuie să cunoască şi să conducă jocul dragostei cu îndemânare, agerime şi delicateţe.

Găsim în glasul fetei asprime, toană, reproş, patos şi necaz, o gamă largă de reflexe afective ce sunt reprezentate de autor în monologul acesta în care fluxul verbal se desfăşoară energic, iar melodia versului se dinamizează, se destinde, se tensionează, în funcţie de sentimentele pe care le reflectă: „Nu te-ai priceput! / Singur tu nu mi-ai plăcut, / Că eu tot fugeam de tine? / O, nu-i drept, nu-i drept, Sorine! / Ţi-am fost dragă, ştiu eu bine, / Dar, să-mi spui, tu te-ai temut. / Şi eu toate le-am făcut, / Ca să poţi să-mi spui odată, / Să mă-ntrebi: «Mă vrei tu, fată?» / Şi plângeam de supărată// Că tu nu te-ai priceput, / Nu te-ai priceput! / Zici că-s mândră şi n-am vrut/ Ca s-ascult vorbele tale? / Dar de unde ştii? În cale/ Ţi-am umblat şi-n deal şi-n vale, / Şi-orşiunde te-am ştiut. / Zile lungi mi le-am pierdut, / Să mă-mprietenesc cu tine: / Tu-mi umblai sfios, Sorine, / Şi plângea durerea-n mine/ Că tu nu te-ai priceput".

Şi în această idilă monologată (deşi interlocutorul fetei poate fi bănuit, într-un fel de *arrière-texte*) sentimentul de dragoste derivă din fluxul verbal debordant al fetei, din dinamismul frazelor, din ritmica nestăvilită a versului. Trecerile de la o stare sufletească la alta sunt sugerate cu o percepţie foarte subtilă a ritmului interior al monologului, substitut al sufletului fetei, perimetru în care se desfăşoară toate aceste stări afective de o diversitate atât de tulburătoare.

De fapt, se poate spune că poemul este, în fond, scena pe care se derulează cu repeziciune sentimentele de reproş, de dispreţ mascat şi de nemulţumire ale fetei. „Lirismul reprezentabil" la care se referea G. Călinescu este perfect plauzibil aici, în această „scenetă" care poate fi privită, nu fără îndreptăţire, şi ca ilustrare a unui cod etic ţărănesc. Etica subiacentă a versurilor nu interzic deloc o astfel de interpretare: „Nu te-ai priceput! / Am fost rea şi n-aş fi vrut/ Să te las, ca altă fată, / Să mă strângi tu sărutată? / Dar m-ai întrebat vreodată? / Mă-nvingea să te sărut/ Eu pe tine! Pe-ntrecut/ Chip cătam cu viclenie/ Să te fac să-ntrebi, şi mie/ Mi-a fost luni întregi mânie/ Că tu nu te-ai priceput. // Nu te-ai priceput! / Zici că de m-ai fi cerut/ Mamei tale noră-n casă, / N-aş fi vrut să merg? E, lasă! / Că de-o fată cui îi pasă, / Nu se ia după

părut! / De-ntrebai, ai fi văzut! / Tu să fi-nceput iubitul, / Că-i făceam eu isprăvitul – / Tu cu pâinea şi cuţitul/ Mori flămând, nepriceput!"

În *Nu te-ai priceput* impresionează, înainte de orice, modul în care autorul înscenează monologul fetei, într-un ritm ascendent, cu o gradaţie a sentimentelor ce se reflectă în fluxul verbal al fetei.

Cum a observat critica literară, pasionalitatea romantică, de tip eminescian, de pildă este ritualizată aici, codificată în funcţie de normele eticii ţărăneşti. Chiar dacă structura idilei este monologală, ea conţine şi elemente de confesiune, presupunându-se, cum spuneam, prezenţa interlocutorului. Există, în această idilă, un simţ specific al compoziţiei, o gradare a efectelor şi un timbru liric inconfundabil, conferit de oralitatea abundentă a textului, de modulaţiile afective pe care cititorul le poate bănui ori desluşi în interiorul textului.

Universul idilelor se înscrie, cum s-a spus, într-un model literar, într-o tipologie în care se îmbină naturaleţea şi rafinamentul, instinctul ludic şi percepţia frustă a lumii. Erotica coşbuciană din idile urmăreşte, în ansamblu, mişcarea sufletului feminin, de la cele mai imperceptibile nuanţe afective, până la răbufnirile violente ale pasionalităţii. Elementaritatea, ca şi spiritualizarea sentimentelor sunt polii ce conferă originalitate lirismului coşbucian, ca şi plasarea scenariului erotic într-un spaţiu securizant, ce favorizează desfăşurarea idilei (răzorul, moara, pridvorul, tinda etc.).

Idila *Nu te-ai priceput* este una dintre poeziile reprezentative ale lui George Coşbuc consacrate erosului, prin naturaleţea frazării şi prin fluenţa versului, încărcat de aromele oralităţii, dar şi prin complexitatea psihologică a înscenării.

Numai una!

Mircea Scarlat crede că George Coşbuc este „unul dintre cei mai tipici reprezentanţi ai convenţiei clasicizante". Cu toate acestea, nu trebuie ignorate nici elementele romantice care structurează viziunea poetului, marcat cu deosebire de atracţia spre mit, folclor, civilizaţia arhaică a satului sau fascinat de trecutul istoric, circumscris din perspectiva eroismului.

În cadrul creaţiei lui Coşbuc, sentimentul iubirii este, cum s-a spus, reprezentabil, modulându-se ca o lirică a rolurilor, într-un cadru de natură determinat. Poezii precum *Duşmancele*, *La oglindă*, *Numai una*! *Rada*, *Rea de plată*, *Mânioasă* etc. iubirea e redusă la aspectele sale oarecum exterioare, idilice şi decorative, înfăţişându-ni-se mai

degrabă concepţia ţăranului român asupra iubirii, o concepţie marcată de robusteţe, sănătate şi optimism. Erosul este reprezentat de Coşbuc în toate ipostazele şi modulaţiile sale, de la înmugurirea sentimentului de dragoste, de la insinuarea treptată a iubirii adolescentine, la dragostea împlinită şi până la starea de jale, de melancolie nedefinită, de dor, în *Cântecul fusului*, unde, ajunsă pe treapta de sus a durerii, inima nu mai suferă pentru ceva precis, a uitat cauza suferinţei; ea parcurge acea stare greu de definit ce se cheamă jale şi în care sunt contopite afecte variate, de la deznădejde la resemnare".

Poezia *Numai una*! a fost publicată în revista „Tribuna", în anul 1889 şi simbolizează optica ţăranului român despre dragoste, sentiment care sfidează orice prejudecată şi îngrădire socială în calea împlinirii sale. Poezia exprimă mai întâi frumuseţea nepământeană a fetei, în versuri plastice şi de o expresivitate sporită şi de ponderea repetiţiilor. E un portret ideal acesta, în care trăsăturile sunt idilizate, iar făptura fetei pare sublimată de imaginaţia eroului liric („Pe umeri pletele-i curg râu – / Mlădie ca un spic de grâu, / Cu şorţul negru prins în brâu, / O pierd din ochi de dragă. / Şi când o văd, îngălbenesc, / Şi când n-o văd mă-mbolnăvesc, / Iar când merg alţii de-o peţesc/ Vin popi de mă dezleagă. // La vorbă-n drum, trei ceasuri trec – / Ea pleacă, eu mă fac că plec, / Dar stau acolo şi-o petrec/ Cu ochii cât e zarea. / Aşa cum e săracă ea, / Aş vrea s-o ştiu nevasta mea, / Dar oameni răi din lumea rea/ Îmi tot închid cărarea").

În concordanţă cu etica populară pe care şi-o însuşeşte flăcăul şi de la care nu se abate, averea nu trebuie să constituie un argument în căsătorie, care trebuie să fie fundamentată numai pe sentimentul iubirii reciproce. Poetul exprimă aici, într-un monolog patetic, necazurile flăcăului, provocate de inegalitatea socială a celor doi („Şi câte vorbe-mi aud eu! / Toţi fraţii mă vorbesc de rău, / Şi tata-i supărat mereu, / Iar mama la icoane, / Mătănii bate, ţine post; / Mă blăstemă: «De n-ai fi fost! / Eşti un netot! Ţi-e capul prost/ Şi-ţi faci de cap, Ioane!» // Îmi fac de cap? Dar las să-mi fac! / Cu traiul eu am să mă-mpac/ Şi eu am să trăiesc sărac, / Muncind bătut de rele! / La fraţi eu nu cer ajutor, / Că n-am ajuns la mila lor – / Şi fac ce vreau! Şi n-am să mor/ De grija sorţii mele! // Mă-ngroapă fraţii mei de viu! / Legat de dânsa, eu să ştiu/ Că al urâtei drag să fiu? / Să pot ce nu se poate? / Dar cu pământul ce să faci? / Şi ce folos de boi şi vaci? / Nevasta dacă nu ţi-o placi, / Le dai în trăsnet toate!").

Există, cum s-a observat, şi o atmosferă solemnă în această poezie în care sentimentul iubirii se caracterizează prin unicitatea lui, prin irepetabilitate şi gravitate ontologică. Poetul conturează erosul în toate modulaţiile sale, surprinzând multitudinea de nuanţe, de reacţii psihologice, de trăiri dintre cele mai delicate ori mai energice care decurg din declanşarea stării de dragoste. Iubirea este, în cadrul spaţiului rural, o forţă întemeietoare şi integratoare, ce menţine fluxul vital şi îşi are temeiurile şi în datinile şi tradiţiile legate de evenimentele cruciale din viaţa omului. Complexitatea sentimentului iubirii este notată de Coşbuc în expresii lirice diversificate, în registre poetice de mare varietate şi cu o „regie" a textului prin care trăirile sunt înscenate, capătă un aspect spectacular, de sărbătoare şi feeric.

În *Numai una*! poetul accentuează asupra caracterului de unicitate a iubirii. Un om poate iubi cu adevărat, în toată plenitudinea şi profunzimea cugetului său, o singură dată în viaţă. În acest fel, iubirea este o forţă destinată, care preface fiinţa îndrăgostită, îi dă noi repere existenţiale, îi împrumută, parcă, o aură mitică: „Ori este om, de sila cui/ Să-mi placă tot ce-i place lui! / Aşa om nici vlădica nu-i/ Şi nu-i nici împăratul! / Să-mi cânte lumea câte vrea, / Mi-e dragă una şi-i a mea: / Decât să mă dezbar de ea, / Mai bine-aprind tot satul!"

Poezia *Numai una*! este reprezentativă pentru orizontul tematic al idilelor coşbuciene. Şi aici, sentimentul iubirii se consumă în planul verbalităţii, pe o scenă a cuvântului rostit energic, „dramatizat", însoţit de o gestică adecvată, debordant, cu reflexe ale referenţialităţii extrem de elocvente. Monologul flăcăului e ilustrativ pentru această forţă verbală ce dinamizează trăirea, îi amplifică ecourile, îi acutizează efluviile vitale. Acest fapt e observat şi de Ioana Bot: „Eroii idilei coşbuciene sunt ageri în jocul de-a dragostea (...) pentru care desfăşoară o enormă energie verbală; erosul se consumă (sau eşuează) la nivelul limbajului, al reprezentării sale, într-un balans echilibrat al sensurilor explicite şi implicite, care captivează cititorul mai mult chiar decât trama abia schiţată, previzibilă".

Distilând în versul său, energic şi delicat totodată, trăirile flăcăului ce-şi clamează iubirea, poetul ilustrează o concepţie despre viaţă şi despre iubire de sorginte rustică. Versurile au o muzicalitate robustă, imaginile poetice sunt de o mare prospeţime, de reală forţă expresivă, iar lexicul are savoarea trăitului, a vieţii în toată plenitudinea ei. E un lexic evocator, de vădită amploare referenţială, în

care obiectivarea trăirilor se pliază pe o obiectivare a formei şi a viziunii poetice. De altfel, Ştefan Aug. Doinaş observa că „înainte de orice, George Coşbuc rămâne un genial mânuitor de limbă românească. Citindu-i opera, ne uimeşte nu invenţia sau vastitatea sferei lexicale, ci extraordinara capacitate de a mula expresia uzuală românească, limba vorbită, pe cele mai diverse tipare prozodice".

Valorificând repertoriul de figuri de stil cu măsură, construindu-şi poezia pe mai multe paliere ale textului, cu un simţ deosebit al gradării efectelor lirice, Coşbuc face dovada rafinamentului trăirii şi viziunii, dar şi a ştiinţei convenţiilor artistice.

Mânioasă

În idilele sale, Coşbuc se vădeşte un poet al solarităţii, al bucuriei de a trăi şi al optimismului. Scenele din viaţa satului pe care le decupează poetul, cu un evident simţ al proporţiilor, sunt scăldate într-o lumină de veselie, într-o viziune, cum s-a mai spus, obiectivată, prin preluarea" vocii", a vorbelor eroilor lirici.

În poezi*a Manioasă* avem de a face cu un monolog al flăcăului care, în cuvinte de o veridicitate plastică, constată indiferenţa fetei pe care o iubeşte. E un scenariu poetic al iubirii şi al geloziei, al neliniştii ce frământă un suflet atras de vocea dragostei. Coşbuc dă glas, şi în această creaţie, unei sensibilităţi pasionale, unei subiectivităţi năvalnice, marcată şi de accente ale energiei afective. Energetismul coşbucian – relevat de Octav Şuluţiu – se vădeşte în *Mânioasă*, ca şi în alte idile, prin substanţialitatea viziunii lirice, prin caracterul material parcă al cuvintelor flăcăului, al cărui monolog este înscenat cu graţie şi vigoare totodată, cu duioşie şi cu încrâncenare juvenilă.

De altfel, G. Călinescu, încercând să circumscrie originalitatea idilelor coşbuciene, observa: „Specificitatea lui Coşbuc se află în poeziile cu subiecte ţărăneşti, aproape toate erotice, precum s-a şi observat. Îndeosebi invazia anxietăţii de criză puberală, tratată întâia oară la Eliade Rădulescu în *Zburătorul* o găsim în felurite compuneri şi pe deosebite trepte, de la jalea inexplicabilă până la toana maliţioasă. Caracteristic este că mai toate aceste poezii sunt nişte monoloage. Sunt ele epice, dramatice? Propriu-zis nu. Deşi aspectul de monolog a ajutat mult răspândirii prin declamarea la serbări, fapt ce a dus la o oarecare banalizare (...), lirismul în forma aceasta obiectivă, există ca un mecanism etern al ingenuităţii umane, ca un hieratism al instinctelor. E un lirism reprezentabil, o poezie teatrală, aşa cum există un teatru de

poezie. Mişcarea nu este exterioară, epică, simbolizând acte de voinţă, ci interioară".

Fără îndoială că erosul coşbucian se modulează în linii mari sub imperiul unui sentiment tonic, plin de viaţă, ce decurge din optimismul funciar al omului ce se găseşte în armonie cu ritmurile firii. În glasul flăcăului din *Mânioasă* se întrevăd sentimente contradictorii, afectele se învolburează, relieful trăirilor capătă rezonanţe dintre cele mai diverse şi un timbru liric nuanţat. Din prima strofă răzbate îndoiala, necazul flăcăului care se simte respins de fată, sau doar ignorat: „Am să merg mai înspre seară/ Prin dumbrăvi, ca mai demult, / În privighetori să-mi pară/ Gisul Linei că-l ascult. / Mai ştiu eu ce-aş vrea s-ascult! / Că-n zori Lina sta-n portiţă, / Sălta-n vânt a ei altiţă, / Vântul îi sălta-n cosiţă/ Şi-i făcea floare-n obraz: / Eu mergeam la plug, în laz/ Şi, când trec, Lina se-ascunde, / Parcă nici nu m-a văzut, / Îi vorbesc, şi nu-mi răspunde, / Nu-mi răspunde! / Şi-o întreb, şi nu-mi răspunde! / Şi mă mir – ce i-am făcut!"…

Aceste întrebări fără răspuns, această înscenare a erosului sub spectrul unei neîmpliniri trucate, sunt, în fond, momente şi forme ale ritualului iubirii, alcătuit din toane şi oftaturi, din suspine neînţelese ori subînţelese, din porniri expansive şi retrageri bruşte în sine. Simplitatea, crede George Călinescu, e marca afectivă specifică a acestor poezii: „Dar propriu-zis nu din observaţie iese poezia, ci din instinctul erotic elementar, al unui poet care a rămas simplu, generic în simţire. Desfăşurarea sentimentului e rituală, ca în dansurile barbare, aci litanică, aci simetrică. Poeziile acestea fără coloare încântă tocmai prin spectaculosul folcloric, ca o apariţie de tinere ţărănci ardelene cu buciume, sau de zornăitori călușari".

Următoarele două strofe se caracterizează printr-un spor de prospeţime şi ingenuitate în imaginea fetei şi în modularea sentimentului iubirii. Dinamismul imagistic al poeziei este sporit şi de redarea unor mici scene în care sunt implicaţi cei doi protagonişti ai scenariului erotic, prin acumularea de verbe ori prin valorificarea resurselor stilistice ale repetiţiei: „Vreau de-aici să rump o floare! / Ochii unui înger scump/ Au albastrul de cicoare, / Şi cicoare vreau să rump – / Mai ştiu eu ce-aş vrea să rump! / Că-n amiazi venind pe vale, / Întâlnii pe Lina-n cale: / Fragi i-am dat, ea mi-a zis: «-Na-le! / Ţi-am cerut eu ţie fragi?» / Ochii ei frumoşi şi dragi/ Priveau tot spre poala rochii, / S-a pus Lina pe tăcut, / Şi vedeam că-i umblă ochii, / Umblă

ochii, / Şi mă mir – ce i-am făcut!”

Suferinţele iubirii, stările contradictorii ale dragostei contrariate, starea de nelămurire pe care o trăieşte, induc flăcăului un întreg univers afectiv, cu relief contorsionat, o gamă largă de nuanţe sufleteşti dintre cele mai diverse. În ultima strofă intensitatea acestor sentimente sporeşte, accentele de durere, de patimă neînţeleasă, de pasionalitate grea şi de regret se contopesc într-o suferinţă fiziologică. Între afecte şi trup nu mai există o stare de ruptură, dimpotrivă, durerea e transmutată din interioritate în exterioritatea trupească: „Să-mi pun capul pentr-o Lină, / Să mă fac un om pribeag! / Ieşi din neguri, lună plină, / Să mă vezi la Lina-n prag – / Mai ştiu eu ce-aştept în prag! / Alte dăţi suna zăvorul; / Lina pe furiş, ca dorul, / Păşea-n degete pridvorul/ Şi la mine-n prag, venea, / Mamă-sa cât ce-adormea. / Azi ard hainele pe mine, / Mi-e greu capul ca de lut, / Stau în prag – şi ea nu vine, / Nu mai vine! / E târziu şi nu mai vine… / Şi mă mir – ce i-am făcut!?”

Farmecul poeziei în asta stă: în capacitatea poetului de a surprinde, printr-o suită de tuşe lirice teatralizate, printr-o gamă de culori şi de imagini dintre cele mai delicate şi mai sugestive, stările sufleteşti nedesluşite ce dau relief cugetului flăcăului. O expresivitate scenică decurge de aici, cu micile inserturi epice care sporesc capacitatea de sugestie şi dau atnosferei un plus de obiectivare. Limbajul poeziei este natural, de mare prospeţime şi spontaneitate, gândurile flăcăului fiind redate prin cuvinte ce răsună verosimil, într-o ambianţă veridică, necontrafăcută.

POPORANISMUL

Unii critici au apropiat până la confuzie poporanismul de semănătorism. E. Lovinescu, de exemplu, îngloba în noţiunea de semănătorism şi poporanismul, distincţia fiind, după el, determinată de poziţia pe care o adoptă fiecare faţă de timp (semănătorismul priveşte către trecut; poporanismul spre viitor).

Formulate pentru prima dată de C. Stere în revista *Evenimentul* din Iaşi în 1893 iar apoi în *Adevărul* din 1884, ideile poporaniste au fost răspândite şi de alte publicaţii de orientare democratică ale epocii.

Şi în articolele din *Evenimentul*, apărute sub titlul *Socialiştii şi mişcările naţionale* şi în cele din *Adevărul* (titlul: *Din notiţele unui scriitor ipocondric*) toate semnate cu pseudonim, C. Stere pledează pentru poporanism, prin care înţelegea servirea intereselor concrete

ale maselor populare.

C. Stere a participat în tinereţe la mişcarea narodnică din Rusia, unde a fost deportat. După 10 ani de detenţie se stabileşte la Iaşi (1892) difuzând prin presă idei narodnice, care aveau la bază poporanismul românesc.

Principalele idei ale narodnicilor erau iniţial legate de ridicarea morală şi naţională a ţărănimii prin „mergerea în popor a intelectualilor".

Singura clasă pozitivă era considerată ţărănimea. De asemenea narodnicii militau şi pentru acreditarea ideii cu privire la rolul activ al personalităţilor şi la rolul pasiv al maselor.

Ideologia poporanismului este definită în articolul *Poporanismul*, publicat de C. Stere în *Evenimentul literar* numărul 15 din 18 martie 1894, în care ideea fundamentală e cea a slujirii poporului, a ridicării lui din punct de vedere social şi cultural.

La 15 noiembrie 1905 apare la Galaţi revista *Curentul nou* (director H. Sanielevici), la care colaborează G. Ibrăileanu cu un capitol din *Spiritul critic în cultura românească* şi în care îşi fac loc numeroase idei poporaniste.

Odată cu apariţia revistei *Viaţa Românească* (Iaşi, martie 1906), poporanismul trece de la faza lui politică la cea literară. Revista e condusă, la început, de C. Stere şi Paul Bujor. Paul Bujor e înlocuit, în 1907, cu doctorul I. Cantacuzino. C. Stere răspunde de partea politică a revistei, Bujor, apoi doctorul Cantacuzino de cea ştiinţifică iar G. Ibrăileanu, „secret de redacţie", de partea literară.

Titlul publicaţiei – semnificativ – sugerează că revista vrea să fie o oglindă a realităţilor naţionale. Ea se consideră descendenta *Daciei literare*.

Teoriile narodnice ale lui C. Stere sunt reluate în revista *Viaţa Românească*. Astfel, în studiul *Social-democratism sau poporanism* (apărut în 1907 – 1908) se arată caracterul agrar al societăţii noastre şi, deci, imposibilitatea dezvoltării proletariatului.

O sinteză a ideologiilor poporaniste e realizată în articolul-program din primul număr al revistei, intitulat *către cetitori* şi semnat *Viaţa Românească*.

Articolul cuprinde, lapidar principiile tezei poporaniste. Axa conducătoare a articolului este ruptura dintre clasele posedante şi popor, prin care trebuie să înţelegem ţărănimea şi necesitatea ridicării

prin cultură a acesteia este precum şi teoria specificului naţional a lui G. Ibrăileanu.

De fapt, în întreaga activitate a *Vieţii Româneşti* se impune distincţia dintre poporanismul politic al lui C. Stere şi cel literar al lui G. Ibrăileanu.

G. Ibrăileanu a reuşit să grupeze în jurul *Vieţii Româneşti* pe aproape toţi scriitorii de seamă ai epocii, ca şi alţi oameni de cultură. Printre colaboratori: I.L. Caragiale, Delavrancea, A. Vlahuţă, G. Coşbuc, N. Gane dar şi scriitori valoroşi afirmaţi după 1900: M. Sadoveanu, C. Hodoş, O. Goga, Şt. O. Iosif, D. Anghel, I. Al. Brătescu-Voineşti, G. Galaction, T. Arghezi, I. Agârbiceanu, G. Topârceanu.

Ideile poporaniste pornesc de la principala teză al lui C. Stere, anume aceea că România, asemenea altor ţări din estul şi sud-estul Europei e o ţară agrară – fără şanse de a-şi crea o mare industrie care să genereze proletariat, astfel încât, în aceste condiţii, programul social-democrat îşi pierde valabilitatea. În această concepţie, social-democratismul trebuie înlocuit cu poporanismul.

Conform doctrinei poporaniste, erau imperios necesare transformări sociale profunde, restructurări economice, dar acestea nu trebuiau efectuate pe cale revoluţionară, ci printr-un şir de reforme paşnice. Înainte de toate, se impunea împroprietărirea ţăranilor, prin cumpărarea treptată, cu ajutoare de la stat, a pământurilor moşiereşti şi democratizarea vieţii politice prin universalizarea dreptului de vot.

După primul război mondial, ideologii poporanismului, considerând că aceste două deziderate au fost înfăptuite, aveau să declare încheiată misiunea istorică a acţiunii lor. Poporanismul se transformă astfel în „ţărănism", devenind o corespondentă importantă a ideologiei P.N.Ţ., nou creat.

Dezvoltând, spre deosebire de C. Stere, doar concepţia *literaturii* poporaniste, G. Ibrăileanu militează pentru aceleaşi convingeri, cu specificarea că, în loc de a vorbi în mod nediferenţiat de „popor", Ibrăileanu se referă mai ales la *ţărănime*.

Ceea ce Ibrăileanu numeşte poporanism e, de fapt, democratism ţărănist, ca atitudinea politico-morală, realism critic, ca principiu de reflectare artistică.

Diametral opusă estetismului, concepţia poporanistă exclude, de asemenea, şi romantismul paseist şi indilizant acreditat de semănătorism. „Tendinţei reacţionare şi tradiţionaliste – scrie

Ibrăileanu într-un articol din 1920 – de a zugrăvi pe ţăran ca o mărturie vie şi memorabilă a trecutului, sădind în sufletul cititorului dorinţa de a vedea pe ţăran veşnic rămas în urmă, i-am opus tendinţa progresistă şi umanitară de a zugrăvi pe ţăran în chip realist, aşa cum este, mizer şi dezarmat, spre a sădi în sufletul cititorului nemulţumirea de realitatea prezentă şi dorinţa de a contribui la ridicarea ţărănimii".

Prin spiritul democratic, umanitar pe care l-a propagat, revista *Viaţa Românească* a constituit, atât în perioada ei poporanistă cât şi după aceea, o adevărată tribună, o „agora" a culturii române înaintate, bucurându-se de colaborarea aproape a tuturor scriitorilor de frunte. Astfel, întreaga literatură română a începutului de secol este „poporanistă" în sens larg (caracterizată prin umanitorism şi democratism). Cei mai cunoscuţi reprezentanţi ai acestei tendinţe sunt M. Sadoveanu, G. Galaction., I. Agârbiceanu, O. Goga.

Ca şi în cazul semănătorismului, şi în cel al poporanismului se pune problema dacă mişcarea din jurul *Vieţii Româneşti* e sau nu un curent literar. Înşişi conducătorii *Vieţii Româneşti* susţineau că o şcoală poporanistă nu există. Cu toate acestea, particularităţile definitorii ale doctrinei şi-au pus uneori amprenta asupra unor lucrări literare. Tipic poporanistă e nuvela lui Jean Bart *Datorii uitate* în care eroul, profesorul brăilean Petre Corbu, originar dintr-un sat din nordul Moldovei, se întâlneşte cu un grup de consăteni cărora li se promisese pământ în Dobrogea. Dezamăgiţi, neprimind nimic, refuzându-li-se orice ajutor pentru a se întoarce acasă, se târâse pe străzile Brăilei, flămânzi şi obosiţi. Cuprins de remuşcări, Petre Corbu, după ce încearcă zadarnic o colectă publică, sacrifică economiile modeste ale familiei pentru a le cumpăra bilete de tren.

Programatic poporanist este şi romanul *Moş Gheorghe la expoziţie* de Spiridon Popescu, o naraţiune fără vigoare epică, în care autorul realizează critica realităţilor sociale româneşti din 1906, an în care Carol I îşi sărbătorea 40 de ani de domnie. Contactul cu oraşul îl dezamăgeşte pe moş Gheorghe şi îi declanşează dorinţa de a se întoarce, înţelept, la gospodăria lui de la ţară. În *Rătăcirea de la Sloborăni* de Spiridon Popescu, răscoala din 1907 e privită ca o aberaţie, ca o „rătăcire" deşi scenele de violenţă sunt sugestive.

G. Galaction in *Ad virginem redeuntem* (*Către fecioara care se întoarce*) propagă ideea necesităţii ca intelectualul să fie prezent în mijlocul ţărănimii. Credinţa într-un Mesia răzbunător din *Clăcaşii* lui O.

Goga nu e străină de concepţia narodnică a „eroilor" activi, în contrast cu gloata pasivă. Aceste câteva elemente risipite în operele unor scriitori un pot constitui un curent bine articulat.

Revista *Viaţa Românească*, a cărei existenţă s-a extins pe câteva decenii (1906 – 1916 şi 1920 – 1940, a II-a serie) a grupat în jurul ei valorile de primă mărime ale scrisului românesc, fără a le impune obligativitatea unei concepţii artistice.

Colaboratorii revistei *Viaţa Românească*, de la I.L. Caragiale la T. Arghezi, la Sadoveanu la Hortensia Papadat-Bengescu, şi-au aşezat operele publicate în paginile revistei sub semnul unui ideal mai înalt decât măruntele interese ale grupărilor politice sau programelor efemere ale şcolilor literare.

O orientare apropiată de cea a *Semănătorului* dar mai ales de *Viaţa Românească* a avut-o revista *Luceafărul*, apărută la Bubapesta, la 1 iulie 1902. În 1906 redacţia se mută la Sibiu, unde publicaţia continuă să apară până în 1914, când îşi întrerupe apariţia din cauza războiului, spre a şi-o relua în 1919. Nucleul revistei era format din tineri scriitori din Ardeal, printre care O. Goga (adevăratul *spiritus rector* al grupării) şi I. Agârbiceanu. Continuând tradiţia fructuoasă a *Familiei* lui I. Vulcan, *Luceafărul* a solicitat permanent colaborarea scriitorilor români de pretutindeni, devenind o revistă a întregii ţări.

Există numeroase deosebiri între semănătorism şi poporanism. Astfel, în timp ce semănătorismul selectează din viaţa satului aspectele pitoreşti, festive, arhaice (datini, costume, folclor), poporanismul dezvăluie racilele societăţii, suferinţa, nemulţumire, aspiraţiile la o altă existenţă. În viziunea semănătoristă satul e un muzeu etnografic, o arhivă folclorică, în viziunea poporanistă – un spaţiu al mizeriei şi inculturii, al oprimării.

Literatura semănătoristă îndeamnă la adoraţia frumuseţilor patriarhale ale satului, în timp ce literatura poporanistă îndeamnă la acţiunea de ridicare a ţărănimii, de modificare a modului de existenţă (pe cale paşnică, nerevoluţionară, prin reforme şi muncă educaţională).

Semănătorismul este un romantism pasiv, paseist minor, iar poporanismul o literatură realistă, cu pronunţat caracter critic.

Cea mai proeminentă personalitate literară dintre cele grupate în jurul *Semănătorismului*, *Viaţa Românească* şi *Luceafărul* a fost Mihail Sadoveanu.

Inspirată din viaţa celor mulţi, „pâinea şi sarea" pământului, înfăţişând lumea satului, a vechilor târguri moldoveneşti, sufletului naţional, opera lui Sadoveanu reliefează o viziune a lumii fixată în pagini de nepieritoare artă, înnobilată de un înalt umanism.

Alte publicaţii ale epocii

Literatorul

Este prima revistă simbolistă românească. Apare la Bucureşti, săptămânal (20 ianuarie-18 octombrie 1880), lunar (26 octombrie-17 martie 1894), bilunar până în 1919 cu subtitlul *Organ al mişcării intelectuale*.

Directorii revistei au fost: Al. Macedonski şi Cincinat Pavelescu. Programul *Literatorului* e expus în *Cronica* primului număr.

„În timp de restrişte ce azi are a străbate literatura, vrem a oferi muzelor un adăpost în căscioara noastră" – este scris aici.

Al. Macedonski urmăreşte să creeze prin *Literatorul* o şcoală de poezie nouă, publicându-şi aici primele versuri libere, precum şi articolele teoretice (*Poezia viitorului*, *Despre poezie*, *Simţurile în poezie*).

Colaboratorii cei mai apropiaţi ai revistei (M. Demetriade, I. Cezar Săvescu, Al. Odobescu, Bonifaciu Florescu, Th. Stoenescu) cultivă romantismul macabru, erotica sentimentală, pastelul, tradiţia paşoptistă.

Paralel cu promovarea noilor formule literare, *Literatorul* îşi revendică programul din idealurile generaţiei paşoptiste (Ion Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu).

Poziţia estetică a *Literatorului* se precizează şi ca replică la concepţia revistei *Convorbiri literare*.

Spiritul polemic al *Literatorului* devine din ce în ce mai agresiv, revista interpretând în mod negativ, chiar defăimător scrierile lui Eminescu, V. Alecsandri, Delavarancea, Al. Vlahuţă, G. Coşbuc, I.L. Caragiale, etc.

Începând cu 1892, pentru a da o bază teoretică mai solidă concepţiilor sale despre poezie, Macedonski publică mai multe articole-program, şi, în 1893, fragmente din romanul *Thalassa*, considerat una dintre cele mai valoroase opere cu caracter simbolist din literatura română (nr. 2/1892).

În *Poezia viitorului* Macedonski scrie: „Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia simbolistă, complicată de

instrumentalism". Poezia, „începând să graviteze către un ideal cu totul superior" se deosebeşte „de proză, de elocvenţa vulgară ce impresionează pe ignoranţi". Creându-şi un limbaj al ei propriu, poezia viitorului „nu va mai fi decât muzică şi imagine – aceste două eterne şi principale sârguinţi ale ideii".

În alt articol*, în pragul secolului* (nr. 1/1899), Macedonski defineşte caracteristicile curentului simbolist: „crearea unei limbi specifice poeziei şi artei, deşteptarea de imagini, crearea de ritmuri noi, ajunge la „muzică, imagine şi culoare, singura poezie adevărată". Macedonski este primul teoretician al simbolului la noi.

Totuşi, poezia apărută în *Literatorul* nu e lipsită de accente sociale, căci, după opinia lui Macedonski „arta trebuie să aibă reflexele ei asupra societăţii şi epocii".

Literatorul are o ultimă serie în 1918 – 1919, când Macedonski îşi publică aici câteva rondeluri. Reapărut ca „organ sincer" şi care trebuie să spună „fără înconjur, multe adevăruri sociale şi literare", promovează ideea că poezia este arta cuvântului, care îşi are legile ei, contribuie la înnoirea tehnicii artistice, cultivă versul liber, lărgeşte aria tematică a inspiraţiei poetice, inovează limbajul poetic.

Convorbiri critice

Revista apare sub titlul *Convorbiri* la Bucureşti (1 ianuarie 1907 – 25 decembrie 1910; 1 ianuarie 1935) ca revistă literară bimensuală.

De la 1 ianuarie 1908 îşi schimbă titlul în *Convorbiri critice*. Directorul revistei e Mihail Dragomirescu.

În articolul program, M. Dragomirescu proclamă „critica obiectivă, rece, aşezată, care se ridică senină, dar fără slăbiciune, deasupra patimilor de o zi şi care, văzând şi cercetând numai lucrul nu vrea să ştie dacă este făcut de un prieten sau de un duşman, să lumineze pe cititori asupra valorilor lui, fără ură şi părtinire, cu temeri totdeauna făţişe şi clare".

Constatând lipsa unei asemenea critici obiective, M. Dragomirescu pleda pentru autonomia artiştilor şi poeţilor faţă de posibilele politici şi curente ale momentului.

Cu toate eforturile de a forma o şcoală critică şi de a crea un curent literar antisămănătorist şi antipoporanist, *Convorbiri critice* nu s-a putut impune. Meritul lui M. Dragomirescu este de a fi intuit talentul de prozator al lui L. Rebreanu şi de a-i fi evidenţiat talentul lui Mihail Sorbul.

Colaboratorii revistei sunt: Al. T. Stamatiad, C. Pavelescu, M. Săulescu, I. Minulescu, Em. Gârleanu, I. Dragoslav, Artur Gorovei, Corneliu Moldovanu, I.L. Caragiale.

Linia dreaptă (Revistă literară bilunară). Publicaţie modernistă, în descendenţa *Literatorului*.

Apare la Bucureşti (15 aprilie – 15 iunie 1904 – 5 numere)

Director: V. Demetrius.

Linia dreaptă reprezintă tendinţa de intelectualizare a liricii româneşti de la începutul secolului XX, de exprimare a ideii printr-un limbaj metaforic programat: „Noi dăm artei, în concepţia universală multiplă, zona superioară" se poate citi în articolul programatic *A.B.C*.

În articolul *Vers şi poezie*, Tudor Arghezi consideră că noţiunile de poezie şi versificaţie sunt două realităţi separate şi independente. Aici începe Arghezi publicarea poeziilor din ciclul *Agate negre*. V. Demetrius colaborează cu versuri, proză, note de călătorie.

CAPITOLUL II

SIMBOLISMUL ROMÂNESC

Curent literar configurat în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea în Franţa şi extins mai apoi în întreaga Europă, simbolismul are drept trăsătură definitorie supralicitarea calităţii imaginii artistice de a surprinde stările afective cele mai individualizate, printr-un soi de dilatare a calităţilor asociative ale limbajului. S-ar putea spune că semnificatul e depăşit în permanenţă de semnificant, un semnificant însă mereu nuanţat, cu virtuţi nu expuse retoric, ci, mai curând, refulate în semiton şi nuanţă, într-o strategie a infinitezimalului cultivată cu obstinaţie.

Simbolismul este, cum se ştie, o orientare literară ce se defineşte prin opoziţie cu romantismul şi parnasianismul. Retorismului romantic îi e opusă muzicalitatea şi discreţia trăirii lirice, în timp ce caracterului sculptural şi pictural al poeticii parnasiene îi e contrapus vagul simţurilor şi al trăirilor, vaporozitatea imaginilor şi stările sufleteşti nedefinite, de speţa reveriei şi melancoliei, a nostalgiei spre tărâmuri îndepărtate etc.

În literatura română, simbolismul nu se constituie ca opoziţie faţă de romantism şi parnasianism, ci, mai curând, îşi are reperele „negative" în epigonismul eminescian şi în ideologia semănătoristă.

Efect al unui fenomen exterior de difuziune, simbolismul românesc se dezvoltă în funcţie de condiţiile concrete ale evoluţiei

literaturii române. Ideea de *imitaţie*, care a fost acreditată în legătură cu simbolismul, nu trebuie deloc înţeleasă ca un transplant mecanic din literatură franceză în literatura română.

Simbolismul a fost receptat aşadar în aceste condiţii de paralelism şi transformat progresiv, „autohtonizat" – în concordanţă cu realităţile sociale, cu climatul spiritual şi cu sensibilitatea proprie literaturii române.

De la apariţia *Literatorului* (1880) până la primul război mondial, simbolismul românesc înregistrează două etape.

O primă etapă e marcată de iniţiatorul simbolismului românesc – Al. Macedonski. Acuzând revista *Convorbiri literare* de a fi imprimat literaturii române o tentă conservatoare şi de a o fi împins în sfera de influenţă a literaturii germane, revista *Literatorul* a lui Macedonski îşi propune să instaureze hegemonia spiritului muntean, reinstalând cultura românească sub zodia latinităţii. O altă revistă prin care s-a propagat în România curentul simbolist e *Viaţa nouă* (1905 – 1925) condusă de Ov. Densuşianu.

Poeţii români s-au dovedit foarte receptivi faţă de influenţele franceze (unde se producea o înnoire a principiilor poeziei).

Poetica simbolistă a găsit o foarte mare audienţă la noi şi pentru că epigonismul eminescian risca să-i conducă pe mulţi poeţi mediocri într-un impas.

Pe de altă parte, curentele refractare modernizării literaturii vehiculau principii ce nu ţineau cont de specificul artei, tinzând să o subordoneze acţiunii culturale sau practice.

O particularitate a simbolismului românesc este că obiectul negaţiei sale n-a fost doar o anume mişcare artistică, ci non-arta, ceea ce poeţii simbolişti consideră a fi non-artistic.

Omologând simbolismul cu poezia însăşi, poeţii simbolişti nu vedeau nicio incompatibilitate între simbolism şi parnasianism. Astfel, simbolismul românesc şi-a încorporat parnasianismul, aşa cum semănătorismul asimilează şi unele elemente romantice. Totodată, simbolismul românesc a fost o tendinţă de modernizare a vieţii în totalitatea ei, şi nu doar de înnoire artistică.

Devenit un curent propriu-zis doar după 1900 (înainte de 1900 putem vorbi doar de tatonări, încercări, experimente simboliste), când simbolismul european îşi încheia acţiunea istorică, simbolismul românesc a evoluat în paralel cu decadentismul. Privit în general însă,

simbolismul românesc a evoluat invers decât cel francez.

La revista *Literatorul*, de exemplu, se practică, cu mult înainte de 1900, instrumentalismul, cea mai contestabilă emanaţie a simbolismului francez.

Pe de altă parte simbolismul românesc e un curent eminescianizant, întrucât numeroşi poeţi simbolişti de după 1900 preiau tonalităţi şi moduri de expresie specific eminesciene. Poate că de aceea influenţa lui Verlaine e cea mai puternică influenţă ce se manifestă în simbolismul românesc.

Mişcare artistică îndreptată împotriva inerţiei tradiţionaliste, diferenţiindu-se nu de poezia anterioară sau contemporană, ci de non-poezie şi non-artă, în general, simbolismul a introdus în literatura românească o nouă tehnică, un stil liric înnoitor.

Prin simbolism, aria tematică a poeziei s-a îmbogăţit considerabil – atât prin anexarea unor medii de existenţă mai puţin explorate, cât şi prin imersiuni subtile în noi spaţii sufleteşti. Evitând spaţiul rural, poeţii simbolişti evocă oraşul, cu parcul şi edificiile lui monumentale, marea sau ţinuturile exotice. Prin experienţa simbolistă, peisajul poeziei româneşti se îmbogăţeşte şi se diversifică. Universul liric se încarcă de noi privelişti ale civilizaţiei dar şi de stări sufleteşti inedite, de o expresivitate inefabilă.

În funcţie de predominanţa unor privelişti fascinante sau dezolante, în interiorul simbolismului românesc pot fi detaşate două tendinţe.

O primă tendinţă ar fi aceea care circumscrie creaţii ce mărturisesc foamea de spaţiu, avânturile spre pitorescul exotic, privirile îndreptate spre existenţa obiectivă, de către poeţi rafinaţi, înclinaţi uneori spre frivolitate.

A doua tendinţă încadrează tristeţea, revoltele şi resemnările unor poeţi visători şi melancolici, interiorizaţi, marcaţi profund de sentimentul plictisului cotidian, al monotoniei şi uniformităţii vieţii.

Putem distinge, astfel, poeţi răscoliţi de aspiraţia spre alte orizonturi (Minulescu), atraşi de luminozitatea şi exuberanţa Sudului (Al. T. Stamatiad), poeţi artificioşi şi estetizanţi (N. Davidescu), exultanţi şi euforici (M. Săulescu), poeţi ce visează „extaze solare" (D. Iacobescu), generoşi şi umanitari (E. Farago, M. Cruceanu), meşteşugari ai versului, formaţi la şcoala parnasienilor (M. Demetriad) etc.

Pe de altă parte, vom observa prezenţa unor poeţi ai orizontului închis, cu ploi şi ninsori nesfârşite (G. Bacovia), cu mici prăvălii insalubre şi cu sinagogi (B. Fundoianu), cu „tristeţi adânci de iarmaroace" (D. Botez).

Un simbolism aparte cultivă Ov. Desusianu, care exaltă lumea citadină, preţuind la superlativ valorile culturii şi ale civilizaţiei sau Emil Isac, denunţător în spirit caustic al anomaliilor societăţii capitaliste.

Recrutaţi în special dintre citadini, evoluând în condiţii precare, refractare elanului intelectual, unii poeţi simbolişti cultivă sarcasmul antiburghez, ca manifestare a revoltei, după cum, în schimb, la alţii drama intimă se amplifică până la negarea iluzorie a legăturilor cu o societate nedreaptă, abuzivă.

Mişcare înnoitoare, de certe deschideri spre literatura occidentală, simbolismul n-a marcat în istoria poeziei româneşti un moment de ruptură. Înscriindu-se parţial în lirica lui Eminescu, sau urmând unele iniţiative macedonskiene, poeţii simbolişti anticipează şi pregătesc procesul de adâncă transformare pe care poezia românească îl va traversa după primul război mondial.

Primul poet simbolist, în formă şi în aspiraţii a fost Alexandru Macedonski. Spirit fantast şi neliniştit, artist autentic, Macedonski e un poet insurgent şi provocator. Antijunimist, antifilistin şi antimonarhic, Macedonski, ca poet şi şef de şcoală, are câteva intuiţii teoretice ce vor contribui la modernizarea limbajului poeziei româneşti. În articolul *Despre logica poeziei* (*Literatorul*, 1880) Macedonski scrie: „Proza se conduce după o logică şi poezia după alta (...) Aplicaţi poeziei logica după care se conduce proza – poezia poate fi logică, dar nu mai e poezie".

Macedonski are în vedere specificul imaginii poetice şi finalitatea diferenţiată, în funcţie de limbajul metaforic. Astfel, în viziunea lui Macedonski, o asociere nelogică (din punct de vedere formal) poate fi genială în poezie: „A fi poet înseamnă a fi poet, şi logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, *nelogică într-un mod sublim*".

Dacă proza implică anecdotă, descrierea, poezia înseamnă, după Macedonski, înainte de toate, sugestie.

În *Literatorul*, Macedonski teoretizează despre o nouă *poezie* în articolul *Poezia viitorului*. Această nouă poezie trebuie să fie „muzică şi

imagine", sugestie şi muzicalitate. Astfel, în viziunea lui Al. Macedonski, versificaţia nu se confundă cu poezia.

Macedonski precizează, de asemenea, că „rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă*, complicată de instrumentalism".

Instrumentalismul nu e, în accepţiunea lui Macedonski „decât tot un simbolism, cu deosebire că sunetele joacă, în instrumentalism, rolul imaginilor… sunetele închise, precum *a*, a a, cât şi sunetele grave ca *a* şi chiar *o* sunt menite să deştepte senzaţii". Concluzia lui Macedonski e că „muzica, imaginile, culoarea" reprezintă „singura poezie adevărată".

Valorificând preocupările sale teoretice, Al. Macedonski va scrie poezia *în arcane de pădure*, care este, după cum observă în note, „întâia încercare simbolistă în româneşte".

ALEXANDRU MACEDONSKI

Activitatea de teoretician al literaturii a lui Macedonski începe încă în 1878, când, într-o conferinţă la „Ateneul Român" cu titlul *Mişcarea literaturii în cei din urmă zece ani*, poetul se întreabă dacă mişcarea literară a momentului „a încetat sau dacă din contră există, se roteşte şi merge din ce în ce crescând?" Macedonski recunoaşte că tânăra generaţie a momentului nu e comparabilă cu marea pleiadă a poeţilor de la 1848, lipsindu-i „unitatea în acţiune". Viziunea asupra literaturii care se desprinde din textul conferinţei se situează undeva între cea a lui Eminescu (din *Epigonii*) şi a lui T. Maiorescu, care optează pentru „direcţia nouă" în literatura română. Astfel, Macedonski se desparte de înaintaşi, recunoscându-le totuşi meritele incontestabile. Macedonski se declară adeptul poeziei noi, al poeziei născută dintr-o expresie modernă, inedită a lirismului. Astfel, încă în articolul *Despre logica poeziei* (*1880*), Macedonski observă: „Scara alfabetică (…) constituie o adevărată scară muzicală şi arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puţin decât arta muzicei". Preferinţa pentru noua poezie, evidentă în scrierile lui Macedonski cu aspect programatic dar şi în creaţiile literare propriu-zise, poate fi pusă în legătură cu afinităţile poetului faţă de lirica franceză, însă resortul primordial al căutărilor şi experimentelor macedonskiene constă în intenţia de a crea *altfel* decât până la el, de a inova substanţa şi expresia lirismului românesc.

Macedonski recunoaşte, însă, şi valoarea literaturii populare,

prin poeticitatea care se degajă din unele producţii folclorice: „Cântecele noastre populare sunt dovada cea mai pipăită că nu ne înşelăm şi valoarea acelor cântece nu o poate tăgădui nimeni, fiind apreţuite ca nişte adevărate pietre scumpe de toată lumea adevărată literară".

Reacţia împotriva raţionalismului în poezie e evidentă, Macedonski observând că „Logica poeziei este nelogică faţă de proză, şi tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este, prin urmare, însuşi absurdul". Macedonski pledează, astfel, pentru inefabilul poeziei, atât în forma, cât şi în conţinutul acesteia, considerând că poezia nu poate fi redusă la expresia raţională, tipizată: „Poezia are aceeaşi putere suverană, tainică şi neschimbată, convingând prin însăşi esenţa ei divină, domnind în toţi timpii şi peste toate inimile, fără ca cineva să-şi poată da seama de modul ei de înrâurire. Accentele ei se impun inimii şi raţiunii fără a pleda şi omul cel mai împietrit se înmoaie în faţa lor".

Efortul teoretic al lui Macedonski se îndreaptă însă spre delimitarea poeziei de proză, tocmai în scopul circumscrierii cu deosebită acuitate, a specificului estetic al poeziei. Poetul precizează, în *Poezia viitorului* (1892) că aceasta, „poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagină, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii". „Din datele definiţiunii, continuă Macedonski, rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior şi că tinde a se deosebi de proză, de elocvenţa vulgară ce impresionează pe ignoranţi, de succesele de bâlci ale *antitezei* şi că şi-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei, şi pe care burghezia sufletelor, neapipate către aristocraţia în arte, nu va ajunge din fericire pentru poezie să-l înţeleagă niciodată". E limpede, în aceste notaţii, refuzul romantismului retoric şi ironia la adresa cititorilor care receptează cu comoditate poezia, după cum se poate releva antiteza, pe care o marchează Macedonski, între „burghezia sufletelor" şi „aristocraţia în arte", o opoziţie ce funcţionează nu în plan social, ci, mai curând, estetic.

Într-un alt articol, *Despre poemă*, Macedonski deplânge soarta scriitorilor într-o literatură care nu şi-a consolidat încă structura şi poziţiile estetice: „Orice s-ar zice, sarcina unui scriitor este foarte grea într-o literatură în care principiile abia sunt schimbate". Veleitarismul, confuzia valorilor, promovarea unor produse literare mediocre fac obiectul ironiei tăioase a poetului teoretician, în acelaşi articol, în care

Macedonski critică „un public hrănit cu poezii de dor şi pentru care ultima *ratio* a unei poeme este să vadă întreţesute, ca culme a cutezanţei, sărutări… înfocate, şi ca sublim al deznodământului moartea amantei pei al cărei mormânt să se înjunghie îndoliatul ipochimen".

Tocmai pentru a preveni o astfel de invazie a mediocrităţii, a imposturii şi a kitschului în poezie, Macedonski promovează noua poezie, noua direcţie a lirismului românesc: „Poezia, ca şi cugetarea, va fi sau nu va fi, după cum simţurile vor exista sau nu. Dacă s-ar face abstracţiune de ele, n-ar mai fi nimic. În adevăr, ideea coloarei nu ne-o dă decât simţul vederii. Fără ajutorul ochilor, creierii n-ar mai primi senzaţiunea luminii, prin urmare forma şi coloarea lumii existente n-ar exista. Sunetul este fiindcă auzul este. Şi tot aşa cu mirosul, cu gustul, cu senzaţiunile tactile, pe care le primim de la obiecte (…) Cugetarea şi simţirea sunt astfel nişte simple rezultate ale impresiilor pe care anumiţi nervi sunt susceptibili să le primească. Rolul pe care simţurile îl au în poezie este dar de căpetenie. De la buna lor condiţiune atârnă poezia însăşi, se poate zice că poezia nu este decât o exagerare a lor". Relaţia strânsă între senzaţii, percepţii şi lirism îl va conduce pe Macedonski la descoperirea instrumentalismului, formula poetică ce exploatează şi valorifică forţa de sugestie a sunetelor limbii.

Creându-şi „un limbaj al ei propriu", poezia viitorului „nu va mai fi decât muzică şi imagine – aceste două eterne şi principale sârguinţi ale ideii". Într-un alt articol*, în pragul secolului* (1899), Macedonski defineşte caracteristicile curentului simbolist: crearea unei limbi specifice poeziei şi artei, deşteptarea de imagini, senzaţii şi cugetări cu ajutorul formei, crearea de ritmuri noi, flexibilitatea şi înavuţirea formelor existente, spre a se ajunge la „muzică, imagine şi culoare, singura poezie adevărată".

Creaţia lui Al. Macedonski de hrăneşte din conştiinţa tragică a antagonismului dintre iluzie şi realitate, poetul oscilând mereu între luciditate şi himeră, între voinţă şi fatalitate, între evaziunea în sferele absolute şi regresiunea în propriul sine. Temele şi motivele operei sunt ale unui poet vizionar, vitalist şi artist, un spirit care tinde către rafinarea superioară a emoţiei în spaţiul contemplaţiei.

Poet şi teoretician deopotrivă, Al. Macedonski realizează fuziunea tradiţiei cu modernitatea, instituind, de fapt, principiile simbolismului românesc. Ceea ce îl deosebeşte pe Macedonski de

simboliştii francezi e energetismul, realizat în sinteza *Vis-voinţă*. Erotica lui Macedonski e expresia unui vitalism configurat într-o autentică beatitudine a simţurilor şi spiritului. Aspiraţiile idealului coexistă, însă, în poemele lui Macedonski, cu conştiinţa lucidă a inaccesibilităţii lui.

Efect al unui fenomen exterior de difuziune, simbolismul românesc se dezvoltă în funcţie de condiţiile concrete ale evoluţiei literaturii române. Ideea de *imitaţie*, care a fost acreditată în legătură cu simbolismul, nu trebuie înţeleasă ca un transplant mecanic din literatură franceză în literatura română.

Simbolismul a fost receptat în condiţiile de paralelism şi transformat progresiv, „autohtonizat" – în concordanţă cu realităţile sociale, cu climatul spiritual şi cu sensibilitatea proprie literaturii române.

De la apariţia *Literatorului* (1880) până la primul război mondial, simbolismul românesc înregistrează două etape.

O primă etapă e marcată de iniţiatorul simbolismului românesc – Al. Macedonski. Acuzând revista *Convorbiri literare* de a fi imprimat literaturii române o tentă conservatoare şi de a o fi împins în sfera de influenţă a literaturii germane, revista *Literatorul* a lui Macedonski îşi propune să instaureze hegenomia spiritului muntean, reinstalând cultura românească sub zodia latinităţii. O altă revistă prin care s-a propagat în România curentul simbolist e *Viaţa nouă* (1905 – 1925) condusă de Ov. Densuşianu.

Poeţii români s-au dovedit foarte receptivi faţă de influenţele franceze (unde se producea o înnoire a principiilor poeziei).

Poetica simbolistă a găsit o foarte mare audienţă la noi şi pentru că epigonismul eminescian risca să-i conducă pe mulţi poeţi mediocri într-un impas.

Pe de altă parte, curentele refractare modernizării literaturii vehiculau principii ce nu ţineau cont de specificul artei, tinzând să o subordoneze acţiunii culturale sau practice.

O particularitate a simbolismului românesc este că obiectul negaţiei sale n-a fost doar o anume mişcare artistică, ci non-arta, ceea ce poeţii simbolişti consideră a fi non-artistic.

Omologând simbolismul cu poezia însăşi, poeţii simbolişti nu vedeau nicio incompatibilitate între simbolism şi parnasianism. Astfel, simbolismul românesc şi-a încorporat parnasianismul, aşa cum

semănătorismul asimilează şi unele elemente romantice. Totodată, simbolismul românesc a fost o tendinţă de modernizare a vieţii în totalitatea ei, şi nu doar de înnoire artistică.

Devenit un curent propriu-zis doar după 1900 (înainte de 1900 putem vorbi doar de tatonări, încercări, experimente simboliste), când simbolismul european îşi încheia acţiunea istorică, simbolismul românesc e paralel cu decadentismul. Privit în general, simbolismul românesc a evoluat invers decât cel francez.

La revista *Literatorul*, de exemplu, se practică, cu mult înainte de 1900, instrumentalismul, cea mai contestabilă emanaţie a simbolismului francez.

Pe de altă parte simbolismul românesc e un curent eminescianizant, întrucât numeroşi poeţi simbolişti de după 1900 preiau tonalităţi şi moduri de expresie specific eminesciene. De aceea, influenţa lui Verlaine e cea mai puternică influenţă ce se manifestă în simbolismul românesc.

Mişcare artistică îndreptată împotriva inerţiei tradiţionaliste, diferenţiindu-se nu de poezia anterioară sau contemporană, ci de non-poezie şi non-artă, în general, simbolismul a introdus în literatura românească o nouă tehnică, un stil liric înnoitor.

Prin simbolism, aria tematică a poeziei s-a îmbogăţit considerabil – atât prin anexarea unor medii de existenţă mai puţin explorate, cât şi prin imersiuni subtile în noi spaţii sufleteşti. Evitând spaţiul rural, poeţii simbolişti evocă oraşul, cu parcul şi edificiile lui monumentale, marea sau ţinuturile exotice. Prin experienţa simbolistă, peisajul poeziei româneşti se îmbogăţeşte şi se diversifică. Universul liric se încarcă de noi privelişti ale civilizaţiei dar şi de stări sufleteşti inedite, de o expresivitate inefabilă.

În funcţie de predominanţa unor privelişti fascinante sau dezolante, în interiorul simbolismului românesc pot fi detaşate două tendinţe.

O primă tendinţă, care cuprinde creaţii ce mărturisesc foamea de spaţiu, avânturi spre pitorescul exotic, cu privirile îndreptate spre existenţa obiectivă, poeţi rafinaţi, înclinaţi uneori spre frivolitate.

A doua tendinţă, ce încadrează tristeţea, revoltele şi resemnările unor poeţi visători şi melancolici, interiorizaţi de sentimentul plictisului cotidian, al monotoniei şi uniformităţii vieţii.

Putem distinge, astfel, poeţi răscoliţi de aspiraţia spre alte

orizonturi (I. Minulescu), atraşi de luminozitatea Sudului (Al. T. Stamatiad), artificioşi şi estetizanţi (N. Davidescu), exultanţi (M. Săulescu), specifici, visând „extaze solare" (D. Iacobescu), generoşi şi umanitari (E. Farago, M. Curceanu), meşteşugari ai versului, formaţi la şcoala parnasienilor (M. Demetriad). Pe de altă parte, vom observa prezenţa unor poeţi ai orizontului închis, cu ploi şi ninsori nesfârşite (G. Bacovia), cu mici prăvălii insalubre şi cu sinagogi (B. Fundoianu), cu „tristeţi adânci de iarmaroace" (D. Botez). Un simbolism aparte cultivă Ov. Desusianu, care exaltă lumea citadină, preţuind la superlativ valorile culturii şi ale civilizaţiei sau Emil Isac, denunţător al anomaliilor societăţii capitaliste.

Recrutaţi în special dintre citadini, evoluând în condiţii subumane, refractare elanului intelectual, unii poeţi simbolişti cultivă sarcasmul antiburghez, ca manifestare a revoltei, în schimb, la alţii drama intimă se amplifică până la negarea iluzorie a legăturilor cu societatea filistină.

Mişcare de înnoire, simbolismul n-a marcat în istoria poeziei româneşti un moment de ruptură. Înscriindu-se parţial în lirica lui Eminescu, dând curs unor iniţiative macedonskiene, poeţii simbolişti anticipează şi pregătesc procesul de adâncă transformare pe care poezia românească îl va traversa după primul război mondial.

Fantastic şi neliniştit, artist autentic, Macedonski e un poet insurgent şi provocator. Antijunimist, antifilistin şi antimonarhic, Macedonski, ca poet şi şef de şcoală, are câteva intuiţii teoretice ce vor contribui la modernizarea limbajului poeziei româneşti. În articolul *Despre logica poeziei* (*Literatorul*, 1880) Macedonski scrie: „Proza se conduce după o logică şi poezia după alta (...) Aplicaţi poeziei logica după care se conduce proza – poezia poate fi logică, dar nu mai e poezie".

Macedonski are în vedere specificul imaginii poetice şi finalitatea diferenţiată, în funcţie de limbajul metaforic. Astfel, în viziunea lui Macedonski, o asociere nelogică (din punct de vedere formal) poate fi genială în poezie: „A fi poet înseamnă a fi poet, şi logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, *nelogică într-un mod sublim*".

Dacă proza implică anecdotă, descrierea, poezia înseamnă, după Al. Macedonski, înainte de toate, sugestie.

În *Literatorul*, Macedonski teoretizează despre o nouă *poezie* în

articolul *Poezia viitorului*. Această nouă poezie trebuie să fie „muzică şi imagine", sugestie şi muzicalitate. Astfel, în viziunea lui Al. Macedonski, versificaţia nu se confundă cu poezia.

Macedonski precizează, de asemenea, că „rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă*, complicată de instrumentalism".

Instrumentalismul nu e, în accepţiunea lui Macedonski „decât tot un simbolism, cu deosebire că sunetele joacă, în instrumentalism, rolul imaginilor… sunetele închise, precum *a*, a a, cât şi sunetele grave ca *a* şi chiar *o* sunt menite să deştepte senzaţii". Concluzia lui Macedonski e că „muzica, imaginile, culoarea" reprezintă „singura poezie adevărată".

Valorificând preocupările sale teoretice, Al. Macedonski va scrie poezia *în arcane de pădure*, care este, după cum observă în note, „întâia încercare simbolistă în româneşte".

Apreciată în ansamblul ei, poezia lui Macedonski nu e pur simbolistă, pentru că în substanţa ei se îmbină tendinţe dintre cele mai diverse: *romantice* (ciclul *Nopţilor*, caracterizate de sarcasm şi ironie), *romantic – parnasiene* (*Noaptea de decembrie*), *simboliste*, *parnasiene* (*Rondelurile*).

Poezia lui Macedonski este expresia unui spirit al contrastelor, poetul oscilând între sublim şi grotesc, între tragedie şi farsă.

Alţi poeţi care s-au arătat receptivi faţă de experienţele simboliste iniţiate de Macedonski au fost: Mircea Demetriad, Traian Demetrescu, Iuliu Săvescu, Şt. Petică, D. Anghel.

Alături de aceştia, Macedonski se angrenează într-un proces hotărât de modernizare a lirismului românesc.

Din structura afirmativă, rece şi ardentă, fantastă şi senzuală provin şi tonul poeziei sale, şi alura ei sonoră, impetuoasă, declamatorie, preocupările foarte terestre, pe de parte, şi deplin ideale, pe de altă parte, relieful aspru al vocabularului, materialitatea expresiei.

Poetul oscilează adesea între disperare şi încredere, între aspiraţia romantică şi oroarea faţă de mediul neprielnic în care trăieşte.

O sinteză a lirismului macedonskian e *Noaptea de mai*, unde reflecţia şi emoţia se înalţă până la viziune iar limbajul se purifică până la incantaţie.

În ciclul *Nopţilor* pornirea idealist – romantică e dominantă: poetul îşi uită poziţia mizeră şi, contemplând feeria naturii, se contopeşte cu frumuseţea sa magică.

Foarte semnificativi sunt cei 11 *Psalmi moderni* ce pot fi socotiţi un singur poem, orchestrat pe câteva teme fundamentale modelate cu măiestrie.

Tonul se adaptează acum cu naturaleţe la starea de suflet de bază, aceea de lamentare sau cântec elegiac.

Prin *Flori sacre* şi *Poema rondelurilor* – Macedonski se situează la nivelul cel mai de sus al împlinirilor sale artistice.

Noaptea de decembrie are un loc privilegiat în cadrul poeziei macedonskiene, sintetizând o temă obsedantă: aceea a geniului, cum observă A. Mariano: „Ea simbolizează drama geniului, într-o evocare de mari proporţii, reprezentativă pentru întreaga concepţie a poetului şi, poate, şi mai mult, pentru drama propriei sale existenţe, fascinată de vis, himeră şi ideal, irealizabil ca orice absolut".

Rondelurile reprezintă stadiul unui perfect echilibru al lirismului macedonskian, unde asperităţile dramatice se îmblânzesc, melodia e mai închegată, mai unitară, iar inflexiunile vocii lirice capătă o postură mai rafinată, privirea poetului închipuind un univers mai familiar şi mai graţios, mai apropiat de cotidian.

Importanţa creaţiei macedonskiene se măsoară mai ales prin ecoul şi influenţele pe care versurile şi concepţia sa estetică le-a răsfrânt asupra a numeroşi poeţi ce l-au succedat; Pillat, Minulescu, Arghezi au adoptat câteva elemente tipic macedonskiene.

Valţul rozelor

Lirica lui Macedonski e, cum s-a spus, una situată la întretăierea mai multor orientări; romantismul, simbolismul şi parnasianismul îşi dispută, poate cu egală îndreptăţire, fiinţa lirică a autorului *Poemei rondelurilor*. Atras şi de alegorie, dar şi de simbol, de sinesteziile simboliste dar şi de retorismul romantic, Macedonski vădeşte în versurile lui o sensibilitate fascinată de muzicalitatea cuvântului, de ornamentul metaforic ori de inovaţiile formale, dar, în acelaşi timp, captivă aspiraţiilor spre ideal, spre un absolut al simţirii şi al trăirii estetice.

Poezia *Valţul rozelor* face, poate, trecerea de la ciclul *Nopţilor* la cel al *Rondelurilor*, aşadar de la grandilocvenţa imagistică specifică elanurilor romantice spre absolut la o lirică a miniaturalului şi

picturalului în care senzaţia e fixată în imagini graţioase, în contururi delicate de stampă. Poezia a apărut în revista *Literatorul* în numărul 4, aprilie 1883, după care a fost republicată în mai multe reviste şi inclusă în ediţia din 1897 a volumului *Excelsior*.

Din estetica romantismului, poezia păstrează doar scenariul alegoric, marcat de o anume narativitate a derulării imaginilor. Încadrate într-un astfel de scenariu liriconarattiv, ideile poetice capătă culoare şi relief, dar primesc şi încrustaţiile bine precizate ale parabolei delicat desenate.

Expunerea lirică se efectuează la persoana a treia, iar timpurile verbale sunt cele specifice naraţiunii (imperfect şi perfect simplu), cu detalierea, în registru liric, a cadrului poetic, a succesiunii temporale şi a înscenării „subiectului", toate acestea cu scopul de a alcătui o alegorie a destrămării florilor de trandafiri, o destrămare ce n-are în ea nimic tragic, ci mai curând, se înscrie într-o dimensiune a iluziei atotputernice şi a mirajului înaltului spre care tind rozele.

Prima strofă e o introducere într-un anume spaţiu poetic, o încadrare a unei atmosfere, la început calme, apoi din ce în ce mai trepidante, cu un ritm ascendent şi o mişcare centrifugală. „Măceşul singuratic" şi „vântul serii" capătă toate atributele unor eroi lirici ce-şi asumă anumite roluri şi sunt angrenaţi într-o „poveste" în care tentaţia idealului, fascinaţia înaltului, a unei lumi de dincolo de cea reală capătă semnificaţii simbolice. Două realităţi se confruntă aici, una terestră („măceşul"), fixată în tipare prestabilite, dominată de statornicie şi de toate trăsăturile contingentului şi cealaltă aparţinând unui alt registru al imaginarului („vântul"), caracterizat de nestatornicie şi evanescenţă, stăpânit doar de inconstanţă şi de spirit ludic.

Între cele două domenii ale imaginarului, terestru şi aerian, relaţia pare a fi, la prima vedere, una de opoziţie, de excludere reciprocă. Cu toate acestea, cele două contrarii se atrag. Dansul florilor e, în fond, o alegorie a aspiraţiei spre înalt, spre frumos şi spre desăvârşirea artei pe care o resimt fiinţele ataşate teluricului. Fascinaţia înaltului se insinuează treptat, ca o tentaţie în care vocea capătă modulaţii ale şoaptei iar gestul primeşte irizări ceremoniale, transformându-se într-un ritual jumătate ludic, jumătate grav.

Sunetele şi imaginile se îmbină aici pentru a conferi cadrului poetic un anume fast al înscenării tentaţiei la care recurge „vântul serii", vorbindu-le florilor „cu voce lină". Suspinul e, poate, un alt

mijloc de amăgire, aşadar e din specia măştii şi a insinuării înşelătoare: „Pe verdea margine de şanţ/ Creştea măceşul singuratic, / Dar vântul serii nebunatic/ Pofti-ntr-o zi pe flori la danţ. / Întâi pătrunse printre foi, / Şi le vorbi cu voce lină, / De dorul lui le spuse apoi, / Şi suspină – cum se suspină… // Şi suspină – cum se suspină…”

Strofele a doua şi a treia dezvoltă acest laitmotiv, al tentaţiei, al amăgirii şi al dansului ca prag de trecere spre o altă lume. Imaginile disimulării, ale artei mistificatoare în fond, pentru că acest „danţ al rozelor” poate fi asimilat şi cu volutele graţioase ale artei pure, sunt aici numeroase şi de o relevanţă incontestabilă. Imaginile carnavalescului, cu schimbări iuţi de decoruri şi măşti sunt extrase din repertoriul de teme al barocului, în care lumea era reprezentată ca un vis ori ca un teatru, iar realitatea căpăta toate contururile fluctuante, în veci schimbătoare ale visului. Şi la Macedonski realul are inconsistenţa imaginii onirice, e reprezentată sub specia jocului inconstant, amăgitor şi părelnic.

Alegoria capătă aici note şi accente noi, fiind transcrisă în imagini fluctuante, în care calofilia şi masca se regăsesc reunite, iar toposul carnavalului şi al dansului primeşte reflexe erotizante, un eros însă purtând în sine de asemenea reflexele minciunii, ale amăgirii şi iluziei („mângâierile-adierei”, „dulci simţiri”, „de vântul serii sărutate” etc.).

Ultima strofă aduce cu sine o exacerbare a mişcării, o dinamizare paroxistică a ritmului, o desăvârşire a „seducţiei”, în timp ce ultimul vers ne pune în faţa unui final deschis, ce sporeşte ambiguitatea poetică, punând încă o dată în oglindă metaforică cele două realităţi, de această dată conciliate în mişcarea „valţului”: „Scăldate-n razele de sus, / Muiate în argintul lunii, / S-au dat în braţele minciunei, / Şi rând pe rând în vânt s-au dus. / Iar vântul dulce le şoptea, / Luându-le pe fiecare, / Ş-un valţ nebun se învârtea, / Un valţ – din ce în ce mai tare, // Un valţ – din ce în ce mai tare”.

Situându-se între senzorialitatea de cea mai acută prezenţă şi jocul iluzoriu, mistificator al metaforei calofile („braţele minciunei”, „argintul lunii”), Macedonski ne oferă, în *Valţul rozelor*, o parabolă discretă, caligrafiată în imagini suave, a jocului dintre teluric şi transcendenţă pe care îl presupune orice alcătuire poetică.

Pe balta clară

Pe balta clară, apărută în volumul *Excelsior* (1895) e o poezie a

chemărilor spre depărtări exotice, a rătăcirii în imaginar şi a unui peisaj ambiguu, în care teluricul şi acvaticul se împletesc până la indistincţie.

„Domeniul simţurilor" (Tudor Vianu) e asimilabil aici cu o poetică a matinalului, transcrisă în versuri de o transparenţă indiscutabilă. Între cadrul exterior şi cel interior corespondenţele sunt multiple, după cum senzaţiile capătă irizări abia intelectualizate. Dacă amurgul e momentul zilei ce favorizează suspendarea timpului real şi intruziunea unui element cvasifantastic, momentul auroral, matinalitatea e un timp al expansiunii vitaliste şi al prospeţimii de a trăi, un timp al suavităţii şi al desenului delicat al lucrurilor şi fiinţelor. Claritate, neprihană, acuitate a simţurilor, promisiune a înaltului şi departelui – toate acestea se regăsesc din plin în poezia lui Macedonski. Pe de altă parte, se poate vorbi, şi în această creaţie, de un fel de substituire a realului cu artisticul, ori măcar de o estetizare a realităţii, prin recursul la evocarea uşor mitizantă, dar şi prin apelul la resursele imaginative ale visului, prin care e transcrisă halucinanta reînviere a naturii.

Evaziunea spre tărâmuri îndepărtate pe care ne-o sugerează „barca molatică", magia depărtării creează parcă o lume deposedată de repere, în care subzistă doar iluzia spaţiului, un spaţiu „atopic", precum acela instaurat în oglindă sau în vis. Teatralitatea uşor mistificatoare a cuvântului evocator („albeţi neprihănite", „visul ce şoptea", „crinii suavi", „balta clară"), narcisismul versului contras în ceremonial şi magia senzitivă – toate acestea contribuie la impresia unui pelerinaj în imaginarul depărtării, dilatând dimensiunile spaţiale şi temporale şi transferând datele realităţii într-un decor de spectacol interior, purificator şi extatic. Stau mărturie, pentru toate aceste remarci, versurile finale, în care predilecţiei pentru acvatic, pentru evanescenţa şi metamorfoza *apei* – ca figură a imaginarului – îi corespunde şi o revelare a interiorităţii, a unei identităţi ce-şi află sensurile din îngemănarea trecutului şi a prezentului fiinţei.

Acest paralelism exterioritate/ interioritate, această punere în oglindă a lăuntrului şi a lumii ar putea rezuma poezia la cele două versuri: cel iniţial şi cel final, versuri între care se dezvoltă o întreagă poetică a evaziunii şi a departelui: „Pe balta clară barca molatică plutea" şi „Oh! Sufletul – curatul argint de-odinioară". Între aceste două enunţuri lirice paralelismul este cât se poate de evident, versurile

expunând, în fond, sufletul poetului oscilând între valorile propriei interiorităţi şi realitatea dinafară, uşor mitizată şi aceasta.

Poezia *Pe balta clară* mărturiseşte încă o dată înclinaţia lui Macedonski spre reverie şi spre vis ca spaţiu fluid al unei realităţi simbolice, arhetipale. Imaginile genezice şi cele ce transpun liric mirajul depărtării nu fac altceva decât să întărească ipoteza unui poet artist, ce-şi făureşte viziunile nu atât din plasma lumii concrete, cât din resursele imaginarului mântuitor.

Noaptea de decembrie

Macedonski ne oferă, prin *Noaptea de decembrie*, o etică a poeziei şi, în acelaşi timp, o poezie despre etica omului de geniu, despre conduita pe care trebuie să şi-o asume acesta pentru a-şi desăvârşi condiţia, pentru a-şi împlini destinul artistic.

Romantic şi simbolist în acelaşi timp, poetul îşi trădează şi aici temperamentul supus unor porniri antinomice, greu de rezolvat ori de conciliat; avântul spre ideal şi dezamăgirea în faţa unei realităţi neconvenabile, de o banală convenţionalitate, cultul artei autentice, necoruptă de compromisuri şi de eroziunea laşităţilor – toate acestea se regăsesc îngemănate în textul poemei.

Noaptea de decembrie e o poezie structurată pe mai multe planuri lirice, care nu trădează altceva decât pornirile antitetice din sufletul autorului. E, mai întâi, un plan al realului de o concretitudine strivitoare, în care fiinţa îşi presimte alienarea, înstrăinarea de sine, de ceilalţi, de artă. Spaţiul hibernal sugerează tocmai zbuciumul sufletesc al autorului, îngheţul imaginaţiei sale, inerţia imaginativă declanşată de lipsa inspiraţiei, acea forţă aproape nepământeană ce are darul de a transfigura realul imund, de a ridica la puterea artei mântuitoare cele mai prozaice date ale existenţei. Poezia debutează cu imaginea camerei – spaţiu claustrant şi alienant, în care poetul îşi resimte propria nimicnicie: „Pustie şi albă e camera moartă… / Şi focul sub vatră se stinge scrumit… – / Poetul, alături, trăsnit stă de soartă, / Cu nicio scânteie în ochiu-adormit… / Iar geniu-i mare e-aproape un mit…”

De la acest spaţiu finit, izolat, se efectuează apoi trecerea la exterioritate, la câmpia „pustie şi albă” ce conotează, în fond, ostilitatea mediului exterior faţă cu sensibilitatea extremă a poetului, inadecvarea supremă dintre real şi ideal. De remarcat că, dacă în descrierea atmosferei spaţiului închis poetul recurge preponderent la

mijloace cromatice, în cazul circumscrierii spaţiului exterior se apelează la imagini auditive, ce au darul de a spori impresia de concreteţe a acestui spaţiu neprielnic, redus la materialitate stearpă: „Şi nicio scânteie în ochiu-adormit. / Pustie şi albă e-ntinsa câmpie… / Sub viscolu-albastru ea geme cumplit… / Sălbatică fiară, restriştea-l sfâşie – / Şi luna-l priveşte cu ochi oţelit… – / E-n negura nopţii un alb monolit… // Făptura de humă de mult a pierit. / E moartă odaia, şi mort e poetul… – / În zare, lupi groaznici s-aud, răguşit/ Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul, / Un tremol sinistru de vânt-nnăbuşit… / Iar crivăţul ţipă… – dar el, ce-a greşit? / Un haos, urgia se face cu-ncetul”.

Dacă, lipsit de ardoarea şi însufleţirea inspiraţiei, poetul pare aidoma naturii îngheţate de frigul iernii, în momentul în care îşi recapătă forţa creatoare, sub impulsul purificator al inspiraţiei, în el se produce o adevărată renaştere. Inspiraţia e privită, astfel, ca o forţă cvasidivină ce subjugă fiinţa, dar, în acelaşi timp, îi redă întreaga libertate de a plăsmui lumi imaginare, eliberând-o de inerţie şi încremenire stearpă. „Arhanghel de foc”, aşadar din specia supraterestrului şi a fabulosului, inspiraţia e dintre acele făpuri daimonice care fac legătura între divin şi uman, aducând mesaje obscure din spaţiile nelămurite ale transcendenţei, pe care poetul singur le poate traduce în vers, în imagine şi sunet.

Prin intermediul inspiraţiei, se produce o miraculoasă transmutare a realului neconvenabil, abuziv într-o suprarealitate având toate datele ficţiunii şi mitului. Imaginaţia e, în viziunea lui Macedonski, cea care eliberează lucrurile de ponderea lor malefică, redându-le condiţia originară, ori ridicându-le la puterea mântuitoare a artei. Poetul capătă, prin intermediul imaginaţiei, o nouă identitate, aceea a emirului „avut şi puternic”, reînvie aşadar, sub puterea acestei forţe nepământeşti ce transfigurează concretul imund în culori somptuoase şi în forme de un fast indescriptibil: „«Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?» / Şi flacăra spune: «Aduc inspirarea… / Ascultă, şi cântă, şi tânăr refii… – / În slava-nvierei încearcă oftarea… / Avut şi puternic emir, voi să fii». / Şi flacăra spune: «Aduc inspirarea» – / Şi-n alba odaie aleargă vibrarea. // Restriştea zăpezei de-afară dispare… / Deasupră-i e aur, şi aur e-n zare – / Şi iată-l emirul oraşului rar… / Palatele sale sunt albe fantasme, / S-ascund printre frunze cu poame din basme, / Privindu-se-n luciul pârâului clar”.

Bagdadul, oraşul în care îşi duce existenţa emirul, e configurat de poet din perspectiva unui cadru feeric, având toate atributele armoniei şi perfecţiunii. Regăsim aici predilecţia lui Macedonski pentru ţinuturile îndepărtate, pentru exotism, pentru magia orientului, somptuoasă, aproape neverosimilă, o lume policromă şi nestăvilită, aflată, parcă, „dincolo de bine şi de rău".

E vorba, aici, de un univers ideal, mai curând simbolic decât strict referenţial, în care feericul şi irizările fantasticului se întrepătrund. Florile roze, havuzele care cântă, cerul galben şi roz, sălile de alabastru, bolţile de argint şi azur, lumina de o strălucire aproape supranaturală, viaţa „dulce", grădinile înmiresmate – configurează un tărâm al tinereţii nepieritoare şi al frumuseţii eterne, al fastului şi bogăţiei: „Bagdadul! Bagdadul! Şi el e emirul… – / Prin aer, petale de roze plutesc… / Mătasea-nflorită mărită cu firul/ Nuanţe, ce-n umbră, încet, veştejesc… – / Havuzele cântă… – voci limpezi şoptesc… / Bagdadul! Bagdadul! Şi el e emirul. // Şi el e emirul, şi are-n tezaur, / Movile înalte de-argint şi de aur, / Şi jaruri de pietre cu flăcări de sori; / Hangiare-n tot locul, oţeluri cumplite – / În grajduri, cai repezi cu foc în copite, / Şi ochi împrejuru-i – ori spuză, ori flori. // Bagdadul! Cer galben şi roz ce palpită, / Rai de-aripi de vise, şi rai de grădini, / Argint de izvoare, şi zare-aurită – / Bagdadul, poiana de roze şi crini – / Djamii – minarete – şi cer ce palpită".

Condiţia emirului, cel ce stăpâneşte toate aceste bogăţii, este aşadar una de excepţie. Emirul e fiinţa ce se ridică deasupra celorlalţi, cel ce are acces la putere şi bogăţie, şi este dotat cu calităţi ce-l scot din rând: frumuseţe, tinereţe, vitejie, har. Înzestrat cu toate aceste calităţi ce-l conduc aproape de desăvârşire, eroul lui Macedonski e prezentat în culori vii, într-un relief pregnant, accentuat de apelul la repetiţii („Şi el e emirul, şi toate le are… / E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu").

E simbolizată în poezia lui Macedonski condiţia fiinţei geniale, ce are acces la adevărurile ultime ale lumii, ce descifrează în propriul destin o chemare supremă, o aspiraţie chinuitoare de a-şi depăşi propria condiţie. E vădită aici poziţia, postura eroului romantic, demonic şi titanian în acelaşi timp, purtat de avânturi de nestăvilit spre orizonturi noi, perpetuu nemulţumit de locul pe care îl ocupă într-o lume ce nu-i înţelege elanurile, mereu căutând să-şi asume o altă identitate decât aceea fixată de un destin prestabilit.

În cazul emirului, ieşirea din condiţia ce îi pare mărginită,

nedesăvârşită, e mirajul cetăţii Meka. Atingerea acestui ideal presupune însă jertfă, efort, expunerea propriei fiinţe chiar. Ideea călătoriei se transformă, treptat, într-o obsesie chinuitoare, într-o atracţie irezistibilă spre cetatea sfântă: „Dar zilnic se simte furat de-o visare… / Spre Meka se duce cu gândul mereu, / Şi-n faţa dorinţei – ce este – dispare – / Iar el e emirul şi toate le are. // Spre Meka-l răpeşte credinţa – voinţa, / Cetatea preasfântă îl cheamă în ea, / Îi cere simţirea, îi cere fiinţa, / Îi vrea frumuseţea – tot sufletu-i vrea – / Din tălpi până-n creştet îi cere fiinţa".

Spre a-şi atinge însă idealul, spre a ajunge în Meka, emirul are de străbătut însă pustia „imensă", are de surmontat dificultăţi ce întrec puterile unui om obişnuit. De altfel, poetul stabileşte, cu mijloacele epitetului şi ale metaforei, o antiteză foarte vie între Bagdad, oraşul mirific şi feeric în care domneşte emirul şi pustia, plasată „în zarea de flăcări – departe". Insistenţa pe această antiteză are rolul de a accentua şi mai mult dificultăţile pe care le are de depăşit emirul, renunţările la care procedează fiinţa superioară ce-şi asumă „calea cea dreaptă" pentru a-şi atinge idealul superior, inaccesibil oamenilor comuni: „Dar Meka e-n zarea de flăcări – departe – / de ea o pustie imensă-l desparte, / Şi pradă pustiei câţi oameni nu cad? / Pustia e-o mare aprinsă de soare, / Nici cântec de păsări, nici pomi, nici izvoare – / Şi dulce e viaţa în rozul Bagdad".

Călătoria emirului spre Meka e asemeni unui drum iniţiatic, ce trebuie străbătut prin jertfe şi renunţări, prin suferinţe şi trecerea unor probe rituale. Dacă emirul străbate deşertul pe drumul drept, suportând toate greutăţile unei astfel de opţiuni ce stă înscrisă în chiar cifrul destinului său, „drumeţul pocit" alege calea ocolită, aceea a compromisurilor de tot felul, a itinerariului sinuos, dictat de o logică a comodităţii şi neexpunerii. S-ar putea interpreta, reluând o ipoteză a lui Tudor Vianu referitoare la *Luceafărul* eminescian, cele două personaje lirice (emirul şi drumeţul pocit) ca două roluri ale poetului însuşi, ce se închipuie pe sine în dublă ipostază: ca ins cu individualitate comună, ce trebuie să-şi asume tribulaţiile cotidiene, şi ca individ superior, al cărui destin e legat de un ideal de neatins altfel decât prin sacrificiu şi suferinţă.

În fapt, cele două personaje lirice încorporează două etici aflate la rândul lor într-o relaţie antitetică: etica omului superior (simbolizată de „calea cea dreaptă") ce presupune jertfă de sine,

abandon al corporalităţii şi al habitudinilor şi etica omului comun (sugerată de drumul ocolit) bazată pe compromis şi laşitate existenţială, pe meschinărie şi ipocrizie.

Calea dreaptă pe care înaintează emirul are ca dominante simboluri ale focului şi arşiţei, dar şi sugestii ale sângelui. Flacăra, împreună cu epitetul „dreaptă", devin acum laitmotive ale suferinţei şi patimii exacerbate. Imensitatea pustiei, dogoarea copleşitoare, fac din călătoria emirului o expresie a dorinţei de libertate, de ieşire din labirintul lumii aievea. Călătoria e suprema tentaţie a omului de a-şi tenta şi aprofunda limitele – interioare şi exterioare – de a estompa cezura dintre sine şi lume: „În largu-i, pustia, să treacă-l aşteaptă… / Şi el 'naintează şi calea e dreaptă – / E dreaptă – tot dreaptă – dar zilele curg, / Şi foc e în aer, în zori, şi-n amurg – / Şi el 'naintează, dar zilele curg. // Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare… – / Şi el 'naintează sub flăcări de soare… / În ochi o nălucă de sânge – în gât/ Un chin fără margini de sete-arzătoare… / Nesip, şi deasupra, cer roşu – ş-atât – / Şi toţi 'naintează sub flăcări de soare".

Fascinaţia depărtării, pe care o găsim în versurile lui Macedonski, imprecizia spaţială, nostalgia limitelor ce nu se dau înfrânte şi glisarea contururilor apropie călătoria de simbolica fluctuantă a visului, fapt ce conferă o şi mai mare ambiguitate imaginilor lirice. Călătoria emirului are totodată şi funcţia unei *katharsis*, ce mântuie fiinţa damnată de a nu-şi putea păstra locul impus de destin, de acăuta mereu o cale de recuperare a sinelui său adânc.

Evaziunea în depărtare, magia cetăţii Meka au aşadar un rol mântuitor, sporit de jocul perspectivelor spaţiale, în care dinamica distanţelor produce un efect de ambiguitate. Emirul călătoreşte aşadar spre un soi de „metalume", o transcendenţă simbolică ce investeşte propria sa fiinţă cu o aură de exemplaritate. În fond, prin călătoria sa iniţiatică, emirul nu face nimic altceva decât să se caute neîncetat pe sine, să încerce să-şi regăsească adevărata sa condiţie, aceea marcată de însemnele geniului şi ale exemplarităţii.

Cetatea Meka e aşadar un miraj al închipuirii fastuoase a emirului, o iluzie a sufletului său însetat de ideal: „Rămâne nălucă, dar tot o zăreşte/ Cu porţi de topaze, cu turnuri de-argint, / Şi tot către ele s-a jungă zoreşte, / Cu toate că ştie prea bine că-l mint/ Şi porţi de topaze, şi turnuri de-argint. // Rămâne nălucă în zarea pustiei/ Regina

trufaşă, regina magiei, / Frumoasa lui Meka – tot visul ţintit (…)".

Moartea emirului „sub jarul pustiei" reprezintă sacrificiul suprem al celui ce şi-a dedicat viaţa unui ideal de neatins altfel decât prin renunţare şi prin apelul la drumul drept. Dacă drumeţul pocit trece pragul Mekăi pământeşti, emirul accede la condiţia – simbolic superioară – a Mekăi celeste, echivalenţă sugestivă a idealului estetic superior. Odată cu moartea emirului, se revine la imaginea iniţială a odăii triste şi reci, la spaţiul exterior neprielnic.

De altfel, poetul pune în opoziţie lumea aievea şi lumea imaginată cu concursul inspiraţiei şi prin reliefarea a doua dominante termice: frigul – ce desemnează realul inacceptabil şi căldura – ce pune în evidenţă forţa fanteziei de a crea lumi ficţionale, de a transpune concretul în transfigurare simbolică: „Şi moare emirul sub jarul pustiei – / Şi focu-n odaie se stinge şi el, / Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei, / Şi frigul se face un brici de oţel… / Dar luna cea rece, ş-acea duşmănie/ De lupi care urlă – ş-acea sărăcie/ Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă, / Sunt toate pustia din calea cea dreaptă, / Ş-acea izolare, ş-acea dezolare, / Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare… – // Murit-a emirul sub jarul pustiei".

Drumul emirului poate fi, cum arată Ioana Em. Petrescu un fel de „eufemizare a «pustiei» interioare", dar şi expresia impulsului de dezmărginire ce animă gesturile eroului liric, inadaptat prin definiţie, inapt pentru compromis, supus doar imperativelor propriului ideal estetic.

Rondelul rozelor ce mor

Un rondel în care afectele par să aibă o pondere mult mai însemnată e *Rondelul rozelor ce mor*. Aici aspectul decorativ este lăsat oarecum în umbră, eul liric expunându-şi cu mai multă pregnanţă metaforică şi expresivă trăirile, mai acute ori mai delicate. Sentimentul dominant al poemului e acela al stingerii inexorabile, al destrămării fiinţei în faţa timpului necruţător. Există, în ţesătura poeziei lui Macedonski un amestec semnificativ de frumuseţe şi de tulburătoare agonie; de parcă în filigranul expresiv al rozelor, în trecătoarea lor somptuozitate s-ar întrevedea chiar fiorul sfârşitului, lenta lor trecere, chemările de dispariţie ce le surpă fiinţa adâncă.

Atras de mirajul florilor, precum Anghel, Macedonski pune faţă în faţă două realităţi: una exterioară, ţinând de un anume decor („grădini") şi una lăuntrică. Sentimentul atât de tulburător al

precarităţii, traducând în modulaţie modernă cunoscutul topos al lui *ubi sunt*, este translat, aşadar dinspre exterioritatea realului spre interioritate, spre universul de senzaţii, de trăiri şi de stări sufleteşti al unui eu liric ce-şi presimte la rându-i structura perisabilă. Stingerea nu este însă una brutală, o cutremurare stihinică a naturii, ci, mai curând, e de ordinul delicateţii, al suavului. Nu e atât o ruptură ori un rapt, ca în lirica argheziană, cât o trecere uşoară de la fiinţă la nefiinţă, o descompunere nefiresc de domoală. Ca şi cum moartea s-ar insinua din chiar elementul vital, iar boala ar adăsta în corpul în aparenţă sănătos, dezagregându-l şi măcinându-l într-un ritm de o lentoare nu mai puţin copleşitoare însă („E vremea rozelor ce mor, / Mor în grădini, şi mor şi-n mine – / Ş-au fost atât de viaţă pline, / Şi azi se sting aşa uşor").

Nu se poate însă nega un fel de artificializare a senzaţiei de jale, de tristeţe ce cuprinde întreaga natură. Sentimentul sfârşitului e, oarecum, exorcizat prin transcriere în expresie poetică, e ridicat la statura frumosului, şi capătă, astfel, irizaţii ale decorativului. De aceea, poate, senzaţia transmisă cititorului nu e una de sfâşiere lăuntrică, de angoasă existenţială, de derută ontologică.

Există aici o impresie de melancolie difuză în faţa legii inexorabile a stingerii, impresie întărită şi de unele cuvinte ce evocă un univers eterat, sugestiv, conturat în nuanţe imponderabile mai degrabă decât în culori brute („fior", „jale", „suspine", „duioase").

Predominante sunt, în acest rondel, imaginile vizuale, transpuse într-o dinamică a lentorii şi a nuanţei, după cum poate fi regăsit aici şi principiul corespondenţelor dintre elemente ale naturii dintre cele mai disparate ce sunt legate între ele prin mii de fire nevăzute. Obiecte ale lumii reale şi stări sufleteşti dintre cele mai diverse comunică şi-şi răspund într-un univers în care legea analogiilor şi a sinesteziilor funcţionează în mod efectiv. Stingerea e deopotrivă în lumea rozelor, dar şi în sufletul poetului, amurgul lumii corespunde unei progresive şi line degradări a eului. Eul şi lumea, supuşi legii includabile a destrămării sunt ilustrarea aceluiaşi destin al suferinţei şi agoniei universale: „În tot se simte un fior/ O jale e în orişicine. / E vremea rozelor ce mor – / Mor în grădini, şi mor şi-n mine".

Stilistic vorbind, *Rondelul rozelor ce mor* e caracterizat de un anume dinamism al vizualităţii, dat de frecvenţa foarte sugestivă a verbului, element gramatical prin definiţie motoriu („mor", „au fost", „se sting", „se simte", „curg", „vine", „îşi pleacă"). Toate aceste verbe

sugerează, fără îndoială, ideea de curgere, de trecere, de evanescenţă a unui univers heraclitean, în care identitatea lucrurilor e greu de fixat iar tiparul fragil al fiinţelor se degradează progresiv. Nimic nu durează în această lume, nimic nu capătă formă, totul se dezagregă sub forţa tiranică a timpului.

Epitetele, ce dau relief imaginilor poetice, sunt mai curând abstracte („întristător", „marea", „uşor"), fapt ce imprimă de asemenea versurilor tonalitatea difuză, capacitatea de sugestie, ori de revelare a unor stări sufleteşti vagi, nedefinite.

Un spor de pregnanţă a senzaţiei agonice aflăm în ultimele versuri, în care tendinţa de hiperbolizare e mai accentuată, iar tăietura imaginilor lirice capătă un relief mult mai apăsat: „Pe sub amurgu-ntristător/ Curg vălmăşaguri de suspine, / Şi-n marea noapte care vine/ Duioase-şi pleacă fruntea lor… – / E vremea rozelor ce mor".

Ilustrativ pentru ultima perioadă a creaţiei autorului, *Rondelul rozelor ce mor* conţine atât elemente simboliste, cât şi procedee parnasiene, într-o sinteză edificatoare pentru sensibilitatea poetică a lui Alexandru Macedonski.

Rondelul rozei din Cişmegi

Darul lui Macedonski de a preface în poezie tot ce atinge pana sa se străvede şi în *Rondelul rozei din Cişmegi*, creaţie în care sunt vizibile toate trăsăturile liricii sale din ultima perioadă de creaţie: gustul pentru somptuozitate şi livresc, cultivarea formei în ea însăşi, frecventarea procedeului corespondenţelor, reveria îndelungă în faţa naturii privită ca obiect estetic etc.

Poezia face parte din volumul *Poema rondelurilor* din 1927 şi impune în primul rând prin muzicalitatea sa, grea de sunete aproape oculte (*pembe*, *orgie* etc.) dar şi prin revelarea sinesteziei ca normă a percepţiei universului. Tabloul rozelor e întrevăzut ca o dezlănţuire de culori dintre cele mai pasionale, într-o lume labirintică, absconsă, nedeterminată („oriunde") ce nu se lasă descifrată decât în regimul purificator al artei ori al visului cu contururi fluctuante, greu de prins în tipar raţionalizant: „De flăcări, de aur, pembé, argintate, / Nebună orgie de roze oriunde, / De bolţi agăţate, pe ziduri urcate, / Şi printre frunzişuri de pomi ce le-ascunde".

În strofa a doua sinestezia capătă o încărcătură livrescă. Expresivitatea cromatică a rozelor pare să aibă ponderea semantică a

unor „ritmuri persane”, nuanţelor le corespund sunete de inefabilă desfăşurare melodică, culoarea se însoţeşte de impresia de dinamism, tot mai accentuată. Toate acestea pentru a spori senzaţia de risipă a culorilor, miresmelor şi sunetelor pe care ne-o oferă spectacolul acesta orgiastic al rozelor ce-şi destramă fiinţa în nenumărate reflexe cromatice. E ca în lirica de sursă barocă, în care strălucirea, efectul spectacular, carnavalescul imagistic nu sunt nimic altceva decât o prefigurare a sfârşitului, o abia presimţită senzaţie a agoniei ce cuprinde firea („Pe ritmuri persane în strofe-aşezate, / Melodic, coloarea, coloarei răspunde… / De flăcări, de aur, pembé, argintate, / Nebună orgie de roze oriunde”).

Strofa finală transpune spectacolul natural în undele lipsite de consistenţă ale visului, alternând imaginea aşa-zicând reală cu cea ipotetică. Între visul utopic şi aşezarea sa în real stă „magul grădinei uitate”, cel ce a imaginat întreagă această feerie de culori, sunete şi ritmuri, toată această risipă de armonii din cele mai variate domenii ale senzaţiilor: „Un neamţ a fost magul grădinei uitate. / Răpit fu de visul cu tainice unde, / Şi dându-le viaţă ce-n suflet pătrunde, / Lăsatu-le-a-n urmă, în roze-nchegate, / De flăcări, de aur, pembé, argintate”.

Impresia de dinamism, de accelerare a ritmului e dată şi de determinările multiple ale imaginilor („De flăcări, de aur, pembé, argintate”), dar şi de procedeul hiperbolizării la care poetul apelează adesea („Nebună orgie”). *Rondelul rozei din Cişmegi* e încă o expresie a naturii transpusă în grilă estetizantă de primul nostru poet modernist.

Rondelul cupei de Murano

Un cu totul alt Macedonski decât cel din *Noaptea de decembrie* ni se arată în ciclul *Rondelurilor*. Rondelul e, cum se ştie, o poezie cu formă fixă structurată pe treisprezece versuri de opt-zece silabe, grupate în trei catrene şi un vers independent. În rondeluri, primele două versuri sunt identice cu versurile 7 şi 8, iar versul independent e identic cu primul vers. Versificaţia e fundamentată pe două rime. Primele două versuri, în care e sintetizat motivul liric, sunt reluate, astfel, ca refren, mai întâi la mijlocul, iar apoi la sfârşitul poemului. În ultimul volum, publicat postum (*Poema rondelurilor*), Macedonski se dovedeşte un poet ce-şi constrânge simţurile şi afectivitatea la rigorile formei fixe, un poet al neliniştilor estompate şi al durerii trăite în penița cu caligrafie reţinută a artei pure. Nu mai găsim în aceste

versuri impecabile ca formă, cu imagini turnate în tipare fixe, afecte învolburate romantic, exaltări ce trădează antinomii ireconciliabile ori aspiraţii nedomolite spre infinit. Toate aceste trăsături ale unui suflet romantic se resorb într-un vers cu contururi calme, cu expresivitate dozată în imagini ale miniaturalului şi graţiosului.

O probă suficient de elocventă a unui astfel de lirism impregnat de calofilie şi marcat de inervaţii ale livrescului e cunoscuta poezie *Rondelul cupei de Murano*. Am putea vedea în această creaţie expresia laturii parnasiene a creaţiei lui Macedonski, prin înclinaţia predominantă spre picturalitate, prin cultul formei desăvârşite, prin transparenţa versurilor, cu tăietură precisă şi, totodată, somptuoasă, sau, la nivelul inspiraţiei, prin predilecţia pentru peisajul exotic, pentru o lirică a depărtărilor ce transformă mirajul în obsesie. Poetul mizează, în rondelul său, pe nuanţa captată cu minuţie de simţurile sale rafinate, pe stările de spirit impersonale, pe afectul abstras în imaginea de o limepezime deosebită. De altminteri, vocea poetului e purificată de orice trăire subiectivă, descripţia delicată obiectivează viziunea până la a-i da aspectul unei stampe din care tresăririle afective sau cutremurul lăuntric sunt aproape cu totul absente.

„Cupa de Murano" expune, în fond, un simbol al artei „pure", lipsită de contact cu realitatea contingentă, a artei ce-şi extrage sensurile şi finalităţile din chiar propria alcătuire, dar şi din „avântul deplin" al lumii aşezat în chenarul imaginaţiei ce transcende realitatea de toate zilele. O astfel de artă nu „spune", nu enunţă adevărurile în mod apodictic, nu demonstrează, cât, mai curând, recurge la sugestie, la expresia minimală, la imponderabilul şoaptei pentru a revela dimensiunile ascunse ale existenţei, sensul ei profund, „încăpător", ca şi îndreptăţirile originare ale fiinţei umane.

Într-un astfel de vas, cu străluciri ale desăvârşirii şi cu încrustaţii de mister şi de fabulos („O-ntind grifonii ce-o susţin") se regăsesc aromele nemuririi şi reflexele depărtărilor. Aproapele şi departele se află îngemănate în limpezimea miniaturală a cupei, ca într-un soi de conciliere a contrariilor, în timp ce imaterialitatea pare a fi calitatea esenţială a acestui obiect ce-şi pierde orice finalitate practică, pentru a-şi asuma doar o dimensiune a spiritualităţii şi artei („Nu e de aur: e de raze").

„Scânteierea de topaze" a vinului şi spumegarea talazelor se regăsesc deopotrivă în alchimia discretă a versului macedonskian, vers

cu reflexe schimbătoare şi cu dinamică reţinută, caracterizat de un flux şi un reflux al imaginarului, când tentat de spaţii infinite ori măcar nedefinite, când atras de mirajul apropierii, de miniatural, de nedefinitul nuanţei prinsă în filigranul imaginii poetice, ori în volutele metaforei rafinate. „Arta pură, fără fraze" semnifică un crez estetic şi, totodată, o redimensionare a poeticii macedonskiene, reconstruită în funcţie de o nouă concepţie estetică. O concepţie estetică ce renunţă la retorismul romantic pentru a se dedica limpezimii şi infinitezimalului, nuanţei sufleteşti şi imaginii de picturalitate. Imaginaţia însăşi e restrânsă, pusă să transcrie cu delicateţe obiecte rare, să caligrafieze o sensibilitate a suavităţii şi reveriei fundamentate artistic: „E arta pură, fără fraze, / E cerul tot de soare plin. / Talaze largi, după talaze, / E sufletescu-adânc deplin, / Nu e de aur: e de raze".

Fără a refuza freamătul existenţei ori vitalismul, poetul le încadrează în chenarul purificator al artei, propunându-ne un model de a trăi şi de a scrie de origine şi de esenţă parnasiană. Rigoarea formală, pasiunea detaliului circumscris cu minuţie artizană, devoţiunea picturală în faţa formelor lumii, cultivarea miniaturalului ca valoare exorcizantă a existenţei, cultul exotismului şi a mirajului depărtării fac din rondelul lui Macedonski o adevărată bijuterie poetică.

ŞTEFAN PETICĂ

Ştefan Petică a fost socotit de unii critici drept primul poet simbolist autentic din literatura română. De altfel, el nu e doar un practician al esteticii simboliste, ci şi un teoretician, destul de exersat. Un studiu precum cel intitulat *Poezia nouă* e edificator pentru disponibilităţile teoretice ale autorului, pentru informaţia sa şi, în acelaşi timp, pentru modul de a o pune în pagină. Petică crede, de pildă, că simbolismul e de extracţie engleză, pornind din Shelley şi fiind influenţat de prerafaelitism: „Shelley a înrâurit mult, ca concepţie artistică, asupra lui John Ruskin şi acesta, în frumoasele studii asupra artei, a determinat o întreagă mişcare simbolică în pictură, care s-a întins în curând şi la poezie, puţin timp după ce scrierile lui Rio asupra artei ombriene şi romane, făcuse cunoscut lumii deliciosul prerafaelitism mistic".

Sensibilitatea lui Ştefan Petică e una în descendenţă eminesciană, în privinţa tiparelor prozodice, a reprezentărilor imagistice, dar şi în ceea ce priveşte frecventarea unor termeni poetici

de o mare putere de sugestie. În primele poezii ale sale, eminescianismul ţine şi de cadrul liric (peisajul nocturn, interiorizarea viziunii) dar şi de stările afective puse în vers: nostalgia, sentimentul iubirii aşezat în modulaţie elegiacă, melancolia apăsată („Ochii mari şi melancolici/ Trişti de visele duioase, /M-au privit odată dornici/ De sub gene mătăsoase").

Chiar dacă a preluat unele tonalităţi eminesciene, Petică nu e însă pur şi simplu un epigon al lui Eminescu, ca atâţia alţii. Dacă la autorul *Luceafărului* predilecţia pentru cadrul de natură rustic, cu accent uşor bucolic e extrem de limpede, Ştefan Petică introduce în poezie un alt decor, decorul citadin, cu parcuri, havuzuri, grădini, ghitare, orgi, pianine, viori, aşadar un cadru poetic mai intelectualizat şi cu un grad mai mare de interiorizare.

Lumea întreagă e percepută muzical, din perspectiva armoniilor pe care universul le provoacă, a acordurilor dintre senzaţii pe care le privilegiază alcătuirile cosmosului. Iubirea însăşi e imaginată în virtutea armoniilor muzicale şi a corespondenţelor senzoriale, în timp ce figura femeii e evocată cu o putere de sugestie uimitoare, în versuri ce îşi aşază parcă în abis propria muzicalitate: „Femei cu flori de sânge în păru-ntunecat, / Femei cu flori aprinse trecură pe-noptate/ Şi paşii lor de umbră pe căi nemaiumblate/ Sunară trişti ca viersuri din cântecul uitat".

Având mereu conştiinţa imperfecţiunii lumii în care trăieşte, ca şi a inaderenţei la scopurile sale meschine, Ştefan Petică îşi construieşte viziunile lirice din perspectiva unui ideal estetic superior, plasat în absolut. Estetismul unor poeme ale lui Petică provine nu doar din calofilie, din metaforele marcate de rafinament şi expresivitate dar şi din cultul ideii de frumos în sine, din aspiraţia de a găsi, în relieful lumii, sugestii ale absolutului.

Arhitectura elaborată, rafinată a versului e dovada virtuozităţii lirice, a talentului poetului de a sugera stări sufleteşti din speţa inefabilului. Tristeţea eului liric e desenată în imagini prerafaelite, de o delicateţe extremă, în care liniile şi culorile se preschimbă în nuanţe infinitezimale iar sunetele se estompează, în ecouri din ce în ce mai depărtate, până la extincţia finală a oricărei sonorităţi: „Am palida tristeţe a apelor ce plâng/ Pe jgheabul clar şi rece al albelor fântâni/ Sculptate-n întuneric de meşterele mâini. / Am palida tristeţe a apelor ce plâng. // Adâncul întuneric se-ntinde ca-ntr-un vis/ Şi nicio licărire

în zare nu s-arată, / Vestind speranţa pală ce tulbură şi-mbată. / Fântâna e o noapte, tăcerea un abis".

Nu se poate nega faptul că poezia lui Ştefan Petică e una puternic subiectivizată, în care eul capătă o pondere indiscutabilă. Sentimentalismul său însă nu decade în afectivitate goală, ci e, mai curând, unul intelectualizat, astfel încât încărcătura emotivă suferă complicaţii şi rafinări livreşti. Alteori, sensibilitatea poetului se dezagregă, suferinţa capătă un accent tot mai apăsat, iar notarea stării de nevroză îl anticipă adesea pe Bacovia („Nu spune o vorbă, ci mută, / În braţele-i albe îl strânge, / Îl mângâie tristă, l sărută, / Sărută-n neştire şi plânge" sau „Le-ngălbeneşte faţa luna/ Cu dureroasa-i poezie; / Ei dorm mai strâns ca totdeauna/ Şi plâng în somn fără să ştie").

Muzicalitatea poeziilor lui Petică e una născută din tonalităţi elegiace şi dintr-o expresivitate uneori reţinută, alteori spasmodică, dezarticulată, în care elocvenţa sonorităţii e înlocuită cu incantaţia înfiorată de feeria tăcerii ce se presimte dedesubtul sunetului muzical.

De altfel, nu de puţine ori, în versurile acestui poet regăsim o apropiere a muzicii de elementul acvatic – două ipostaze ale aceleiaşi senzaţii de evanescenţă, de trăire într-un univers armonios, de o muzicalitate erotiza (n) ta.

Apa şi muzica, expresii ale metamorfozei perpetue, ale mişcării şi nestatorniciei, reprezintă elemente ale unei nevoi de superioară ordine a elementelor pe care o resimte eul liric, rezumând în sine o ambiguitate de stări sufleteşti, de la visarea ce închide lucrurile într-un contur halucinant, până la melancolia ce trasează fiinţelor şi obiectelor un halou de tragism nedefinit, neexprimat cu totul: „Şi flautul magic vorbi: tremurată/ O notă stângace sălta peste clape/ Ca vocile stinse în murmur de ape/ Şi-ncet simfonia căzu întristată".

Considerând că frumuseţea reală e una coruptă, „stricată, pângărită şi batjocorită de capitalism", poetul crede că „poezia nouă", simbolistă, poate, prin mijloacele sale specifice (muzicalitatea, sugestia, intuirea corespondenţelor şi armoniilor dintre lucruri, simbolul, apelul la universul visului) să ofere spaţii compensatorii, expresii ale unei nevoi de frumos autentic şi de extaz al estetismului. Din această ripostă la adresa unor realităţi inconvenabile, prozaice, lipsite de anvergură, se naşte şi dorinţa lui Ştefan Petică de a adera la mişcarea modernistă. De altfel, poetul vede în modernism „o cugetare

mai subtilă, o psihologie mai adevărată, o formă mai corectă".

Atracţia pentru mişcarea prerafaelită nu e mai puţin semnificativă pentru lirica lui Ştefan Petică, poet al armoniilor pure, al sensibilităţii de intensă claritate a afectelor şi tiparelor prozodice. Figurile reprezentate liric sunt, în acest sens, dematerializate, private de pondere terestră, de o suavitate extremă: „Faţa pală ca petala/ Rozelor de primăvară/se-nclină cu ideala/ Rafaelica fecioară" sau „Sfânta botticelliană/ E-adorata şi-al meu vis. / Ca o fragedă liană/ Într-o rugă s-a deschis".

Poet nu îndeajuns cunoscut de cititori, nu îndeajuns de frecventat de critica literară, Ştefan Petică se încadrează în estetica simbolismului prin cultivarea muzicalităţii reieşite din sonorităţile cuvintelor, prin capacitatea de a sugera stări de spirit imponderabile, prin armonia viziunii, dar şi prin ecourile elegiace ce se întrezăresc, nu puţine, în versurile sale ce continuă – unele – pe Eminescu şi prefigurează – altele – pe Bacovia.

Cântec uitat

Sensibilitatea senzitivă şi muzicală a lui Ştefan Petică nu e nicăieri mai acut prezentă decât în acest poem în proză în care o experienţă muzicală e transpusă în tonalitate nostalgică. Sunetele reconstituie, în armonia versurilor, fragmente de trecut, ele „spun" o poveste, sugerează o atmosferă de mister şi voluptate în care eul poetic se angrenează cu toată priza sa la inefabilul cadrului nocturn şi cu toată atracţia spre abisurile sufletului. Ceea ce surprinde cu adevărat e capacitatea poetului de a sugera, delicat şi imperceptibil, arhitectura muzicii, prin senzaţii motorii de o tulburătoare concreteţe, dar cât de diafane totuşi: „... Şi coardele vorbiră prelung şi trist. Eu n-aş fi voit să le ascult, căci ştiam bine amara durere care zăcea în glasul lor, dar ele suspinară aşa de rugător şi notele se tânguiau aşa de sfâşietor, încât am rămas pe loc, ca şi când mi-ar fi fost ochii prinşi de ademenirea ucigătoare a unei prăpăstii. Iar coardele vorbiră prelung şi trist. O notă stângace sălta tremurând ca o umbră ce se mişcă fantastică într-o alee umbrită de trei negri în noapte. Noapte de vară!"

Imaginaţia poetului trasează apoi, în peniţa diafană a unui acuarelist, un peisaj feeric, născut parcă din acordurile muzicii, un peisaj cu contururi de extremă delicateţe descriptivă, în care cititorul e atras ca un miraj nu de lucrurile însele ci, parcă, de umbra lor părelnică, de vraja inconstanţei lor iluzorii. Între armonia muzicii şi

armonia naturii se instaurează un acord deplin, o corespondenţă ce trădează unitatea şi coerenţa cosmosului întreg: „Cărarea se desfăcea albă şi prăfuită ca un pod de argint peste pământul adormit. Copacii stăteau nemişcaţi ca nişte copaci fermecaţi de poveste veche şi luna părea prinsă pe imensa boltă albastră. Câmpul se întindea ca un strat de flori albe, şi în toată această magie strălucită şi ciudată a nopţii numai umbrele negre ale teilor îşi lăsau dulcele lor mister ca un vis duios peste o serbare veselă. Şi coardele spuseră prelung şi trist povestea înainte. O notă uşoară sălta zglobie ca o rază de lună furişată prin frunzişul des al ramurilor. Ramuri întinse peste un drum de visuri!”

Finalul poeziei *Cântec uitat* nu e mai puţin relevant pentru forţa poetului de a evoca o atmosferă, de a reda un peisaj revolut, de a indica o stare sufletească prin mijlocirea metaforelor uşor calofile şi a epitetului afectiv. „Grădina”, „madona”, „templul” sunt realităţile părelnice, simbolice, insuflate de visul poetic şi himeric al unui eu liric pentru care refugiul în trecut şi în sacralitate constituie un spaţiu compensatoriu iar muzica o himeră consolatoare: „Şi coardele spuseră prelung şi trist povestea înainte. O notă suavă se înălţa lin ca o faţă de madonă melancolică într-un templu curios. Grădina era un templu, şi madona avea ochi mari şi visători, iar părul îi cădea peste umeri ca o mantie regală. O, notele triste, o, madona părăsită, o, cântecul uitat!”

Poezie de evocare şi de sugestie, *Cântec uitat* impune prin puterea poetului de a induce subtil o stare de spirit, dar şi prin armonia reprezentărilor lirice.

Când vioarele tăcură

Premisa de la care porneşte Petică în această poezie e cea a primordialităţii necuvântului şi nespusului în faţa a ceea ce deja a fost enunţat. Aderenţa la poetica simbolistă e dusă de poetul român la limite mallarméene, să zicem. Înţelesul poemului, al „cântului” nu e dat de nimic altceva decât de absenţa sunetului, a melodiei.

Tăcerea e infinit mai sugestivă decât sunetul, oricâtă muzicalitate şi armonie ar ascunde în el, pentru că în tăcere există virtualitatea oricărei melodii, există potenţialitatea unei infinităţi de cântece, de sonuri, de întruchipări ale lumii în cuvânt. În tăcere e un „mister” orgiastic, o lipsă de limite, o degrănițuire a fiinţei şi a lumii ce se regăsesc unite în acordurile infinit repetate ale absenţei, ale golului.

Dacă universul nu e decât „un défaut dans la pureté du

non-être", cum proclamă Valéry, atunci trebuie să concedem că şi muzica nu e decât una dintre posibilele metamorfoze şi ipostaze ale sunetului, un avatar dintr-o infinitate de melodii posibile. Imaginile absenţei, ale neantului sonor, ale golului conferă o notă de mister şi de inefabil, căci, în „nota sfântă care piere" găsim ascunse „tragedii tăinuite" şi „vise moarte-n floare": „Cântarea care n-a fost spusă/ E mai frumoasă ca oricare; / Misterul ei e o beţie/ De voluptuoasă-ndurerare. // În nota sfântă care piere, / În tremurările sfioase/ A unor rugi de Magdalene, / Curg clare lacrimi preţioase, // Dar în cântarea fără nume/ Ascunsă-n negrele vioare/ E-o tragedie tăinuită; / Plâng albe vise moarte-n floare".

Poezia e structurată pe un limpede paralelism muzică/ stare afectivă, paralelism ce traduce atât capacitatea armoniilor muzicale de a deştepta în suflet trăiri şi emoţii dintre cele mai diverse şi mai subtile, cât şi darul simţirilor umane de a fi transpuse în melodie, de a renaşte sub forma artei sunetelor. „Negrele vioare" pun, prin „tristeţea lor neprihănită", în suflete „o mistică înfiorare". În ele se află „chemări", nostalgii, dar şi o „tortură necunoscută" care e „suprema poezie".

Muzica declanşează astfel în suflete nostalgia unor timpuri apuse, chemări spre ţinuturi necunoscute, doruri şi suferinţe neştiute, acorduri afective misterioase, ce mistuie conştiinţele şi înfiorează memoria sensibilă a eului liric ce-şi obiectivează aici trăirile, sub masca unei impersonalităţi meditative: „Şi cel menit să ducă dorul/ Cântărei sfinte şi alese/ Îşi simte inima cuprinsă/ De suferinţe neînţelese. // În flacăra nemistuită/ S-aprinde sufletul şi arde/ Şi moare dornic de misterul/ Cântării stranii de pe coarde. // Ah, când în inimi zbuciumate/ Orice dorinţe-ncet se curmă, / Zdrobiţi vioara fermecată: / Grozav e cântecul din urmă!"

Misterul muzicii, vraja cântecului nespus ori a melodiei ce tocmai şi-a consumat acordurile, sugestiile de armonie şi sacralitate încrustate în trupul sunetului – sunt ideile-cheie ale poeziei lui Ştefan Petică, poate cea mai reprezentativă creaţie a sa.

Moartea visurilor

Moartea visurilor e o poezie în care se confruntă două orientări diferite; pe de o parte, avem de a face cu o atmosferă romantică, marcată de sentimentul damnării, al pornirilor demoniace şi al iubirii tragice, atmosferă pliată însă pe o sensibilitate specific simbolistă.

Dacă la nivelul recuzitei tematice, a toposurilor lirice romantismul poeziei e greu de eludat, în schimb, prin muzicalitatea interioară a versurilor, prin senzitivitatea desenată în metafore gracile, poezia are valenţe simboliste de netăgăduit.

Cadrul ce fixează datele imaginarului poetic e marcat de prezenţa „turnului fermecat", a „negrilor ruine", în care se consumă un „vechi păcat". Ruinele sunt, şi la Ştefan Petică, însemne ale vremii trecute, hieroglife ale unei istorii revolute, ce nu se lasă descifrate cu uşurinţă, în timp ce chiar versurile par „ciudate şi streine", ele nemaiexprimând cu claritate şi fidelitate afectele eului liric: „Noi stam cântând în noapte în turnul fermecat/ Ce-şi nalţă fruntea sură din negrile ruine, / Iar viersurile noastre, ciudate şi streine, / Deşi voiau să râdă, plângeau un vechi păcat".

În strofa a doua putem afla o anume inadecvare între ambianţa grea, apăsătoare, neprielnică a exteriorităţii şi seninătatea ce animă eroii lirici, uitarea la care se dedau aceştia în „tragicul palat". Singurătatea, alt topos al romantismului, dar şi al simbolismului, e una împărtăşită, iar natura întreagă pare o carte tainică, cu semne neînţelese şi cu mistere de nedesluşit: „Stam singuri, şi cum cerul greoi şi-ntunecat/ Părea o carte veche cu taine sibiline, / Noi glasul ridicarăm în cântece senine/ Chemând uitarea sfântă în tragicul palat".

În totul, poezia se remarcă prin minuţiozitatea cu care poetul construieşte o atmosferă, un cadru liric în care sunt fixate trăiri grele, contradictorii, adesea de neînţeles. E o atmosferă tulburătoare, de sugestie incantatorie şi vrajă aproape mistică în care lucrurile nu spun parcă nimic prin ele însele; dimpotrivă, obiectele şi fiinţele comunică un sens aflat dincolo de ele, o semnificaţie tainică ce le transcende fiinţa efemeră şi le conferă o nouă identitate, ce ţine mai mult de logica oniricului decât de aceea diurnă: „Bătând din aripi grele, trecu grozava noapte, / Plutind demoniacă în valuri lungi de şoapte, / Iar jos, zăcând în umbră, stau roze la picioare. // Păunii sub arcade, visând plângeau în somn, / Şi rozele păliră ca albele fecioare/ Ce mor chemând zadarnic al visurilor domn".

Poezie de atmosferă, de un lirism uşor retoric şi cu vibraţie afectivă obiectivată, *Moartea visurilor* adună laolaltă elemente romantice şi simboliste, trădând eterogenitatea inspiraţiei lui Ştefan Petică.

DIMITRIE ANGHEL

Dimitrie Anghel ilustrează – ca puţini poeţi români, de altfel – aspiraţia esenţială pentru „viaţa ca artă”. Estetismul său, de necontestat, se conjugă cu o veritabilă conştiinţă a scrisului, ce a dat operei sale amprenta sa individualizatoare. Eminescian în creaţiile de început, Anghel e un poet ce a cunoscut, direct de la sursă, în parte, atmosfera literaturii simboliste, intrând apoi în cercul revistei *Semănătorul*.

Volumul de debut din 1905*, în grădină* pune laolaltă vocaţia ordonării şi construcţiei imaginilor poetice, cu voluptatea senzorială a unui decadent aproape tipic, a unui eu liric ce-şi distilează cu acurateţe simţurile şi se complace, în acelaşi timp, în sinestezii rafinate. Culori, miresme şi sunete vibrează graţios-elegiac în aceste poeme „de interior”, ce au cu adevărat un aer de „seră”, devitalizate puţin, înscrise într-o ordine a calofiliei şi a livrescului într-o mult mai mare măsură decât într-o ordine a naturalului, a biograficului frust.

Chiar dacă ecourile romantismului minor mai sunt de găsit în anumite creaţii, totuşi versurile lui Dimitrie Anghel îşi menţin pregnanţa expresivă, măcar prin punerea în cadru a imaginilor poetice, prin structurarea senzaţiilor într-un decor al solitudinii şi decadenţei. Întâlnim la Dimitrie Anghel, ca şi la Bacovia, de altfel, un anume gust pentru decuparea unui spaţiu preferat, a unei atmosfere privilegiate, viziunea artistică fiind una contemplativă, de o limpiditate aproape clasică şi de seninătate afectivă.

„Grădina” lui Dimitrie Anghel are toate trăsăturile unui peisaj ordonat cu rafinament, un spaţiu aproape artificial, în care fantezia poetului închipuie tablouri de o fineţe senzorială foarte limpede, sau feerii uşor trucate ce ne conduc spre un gust liric marcat de jocul manierist aproape al nuanţelor şi corespondenţelor simboliste.

Tonalitatea elgiacă a unor poeme e rezultatul unei viziuni contemplative, ce cultivă senzaţia decorativă şi în care dramatismul e atenuat până la limita semitonului, preschimbat în voluptate estetică sau estetizantă.

Volumul *Fantazii*, din 1909, nu se mai caracterizează prin aceeaşi coerenţă de ton şi aceeaşi unitate de atmosferă. Ecourile lecturilor romantice şi simboliste se contopesc aici într-o poezie a peisajului marin, ce trimite aproape explicit spre o lirică a avântului spre transcendent, spre dezmărginirea fiinţei. De aici poate rezulta şi ideea că „fantezismul” lui Anghel e presupus de o puternică facultate

imaginativă, emanaţie a unei conştiinţe ce trăieşte – extatic – în lumea propriilor plăsmuiri. Sunt imaginate aici case albe din nord, transparente şi delicate peisaje marine, transcrise prin prisma sentimentelor sau din unghiul unei rememorări, cu o remarcabilă atenţie la detaliu. Coexistă, de fapt, aici o structură romantică şi o tonalitate decadentă. Datorită acestei mixturi putem considera că poetica lui Dimitrie Anghel e una de tranziţie, una a intervalului, ce renunţă încet-încet la modalităţile romantismului şi anunţă modernismul poetic românesc.

Mai trebuie menţionat faptul că Dimitrie Anghel a scris poezii şi în colaborare, a tradus şi prelucrat din lirica populară a altor popoare sau din poezia romantică şi simbolistă. De remarcat şi cronicile rimate, scrise în colaborare cu Şt. O. Iosif, strânse în volumul *Cireşul lui Lucullus* (vol. I – 1908; vol. II – 1910) şi care se caracterizează prin sarcasmul mimat şi prin verva parodică, dar şi prin aerul vag teatralizant, spectacular.

Proza lui Dimitrie Anghel (*Povestea celor necăjiţi*, *Triumful vieţii*, *Oglinda fermecată*) se revendică de la condiţia estetică a schiţei şi a pamfletului, dar are şi trăsături ale eseului cu iz de parabolă. Se remarcă aici rafinamentul compoziţional şi stilistic, scriitorul pornind de la datele efemere ale unor circumstanţe existenţiale spre făurirea unei viziuni artistice. Elementele de modernitate ale prozei lui Anghel ţin mai ales de simţul său pictural, de apetenţa pentru materialitatea lumii, de verva polemică a enunţurilor şi de eleganţa frazelor.

Se poate spune că opţiunea şi vocaţia pentru modernitate îi conferă lui Dimitrie Anghel postura unui precursor, a unui deschizător de drumuri în cadrul simbolismului românesc.

În grădină

Poezia *în grădină* a apărut în volumul omonim, tipărit în februarie 1905. Geneza volumului, ca şi predilecţia poetului pentru lumea mirabilă a florilor e explicitată într-o pagină de proză (*Povestea celor necăjiţi*). Aflăm aici întreaga poetică a lui Anghel, alcătuită din delicateţe şi catifelare a impresiei, din voluptate senzitivă şi miracol al desenului de o plasticitate tulburătoare: „Eu mi-alesesem lumea florilor, căci în lumea lor mi-am petrecut copilăria. Mi-aduceam aminte de grădina minunată unde am trăit, de murmurul sonor al şipotului, de freamătul arborilor, de toată risipa de petale ce o împrăştie necurmat vântul. Îmi aminteam simpatiile pe care le aveam pentru unele flori şi

antipatiile nejudecate pentru altele. Pentru mine miresmele erau gândurile lor tainice, felul lor de a vorbi, şi eu aş putea ghici pe întuneric, noaptea, când e mai puternic mirosul lor, ce floare anume mi-l trimite, şi mai târziu toate amintirile acestea s-au redeşteptat şi m-au chinuit, şi asemuirea strălucirii lor am căutat-o în cuvinte, în alcătuirea minunată a petalelor ce formează o roză, ori un crin, am căutat s-o redau în strofe".

Poezia *în grădină* e semnificativă pentru capacitatea poetului de a trăi şi retrăi emoţiile, de a figura dar, în acelaşi timp, şi de a transfigura o anume realitate. În fond, predilecţia lui Anghel pentru spaţiul grădinii vine, poate, dintr-o frustrare ori dintr-un complex, mai mult sau mai puţin psihanalizabil. E vorba de o teroare a poetului în faţa realului constrângător, de o inhibiţie în faţa concretului banal ce-l conduce pe acesta la refugiul în spaţiul securizant al *grădinii*. Grădina are aşadar rolul şi funcţia unui loc privilegiat (*locus amoenus*), compensator şi protector, în care trăirile sunt depline iar sufletul e covârşit de frumuseţea şi armonia culorilor, miresmelor şi formelor.

Evident, e vorba de un spaţiu transfigurat, prin intermediul personificărilor, al comparaţiilor, al epitetului cu tentă metaforică şi al epitetului personificator: „Miresme dulci de flori mă-mbată şi mă alintă gânduri blânde… / Ce iertător şi bun ţi-e gândul, în preajma florilor plăpânde! / Râd în grămadă: flori de nalbă şi albe flori de mărgărint, / De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint. // Sfioase-s bolţile spre sară, şi mai sfioasă-i iasomia: / Pe faţa ei neprihănită se-ngână-n veci melancolia/ Seninului de zare strânsă, şi-n trandafiri cu foi de ceară/ Trăiesc mâhnirile şi plânge norocul zilelor de vară".

Atracţia pentru universul floral vine, în acelaşi timp, dintr-o pasiune a picturalităţii dar şi dintr-o vocaţie senzitivă, pe care poetul şi-o asumă în totul. În fapt, mireasma florilor e cea care instaurează o legătură, o comuniune adâncă între trecut şi prezent, reînviind gânduri, gesturi, trăiri. „Chipul bălan" ce apare fulgurant în spaţiul simbolic închipuit de memoria afectivă a poetului sugerează o iubire efemeră, în versuri în care e încrustată o dureroasă nostalgie.

Limita atât de fragilă dintre clipa de atunci şi clipa de acum e străbătută de gestul ruperii florii roşii, gest în care putem afla atât conotaţii ale dăruirii erotice, cât şi sugestii thanatice. „Sângele" e, aici atât un simbol al durerii, al suferinţei, dar şi al pasionalităţii. De altfel,

e limpede că ultimele două strofe, spre deosebire de primele două, conturează, în arhitectura amplă a versurilor, un spaţiu simbolic, mitizant, al universului lăuntric, trezit la viaţă de universul exterior al grădinii, al florilor cu trupuri atât de fragile, de subtile şi de personalizate: „Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă: / Parcă-mi arunc-o floare roşie o mână albă de fantasmă, / Şi-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger şi se strânge… / De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sânge. // Ca nalba de curat odată eram, şi visuri de argint/ Îmi surâdeau cu drag, cum râde lumina-n flori de mărgărint, / Şi dulci treceau zilele toate, ş-arar dureri dădeau ocoale… / Ah, amintirile-s ca fulgii rămaşi uitaţi în cuiburi goale!”

Îmbinând detaliile concrete cu semnificaţia de larg ecou afectiv, ataşând însuşirilor florilor sensuri morale, Dimitrie Anghel pune în evidenţă, în fond, ţesătura de corespondenţe intime din care e alcătuită natura, inextricabilul mecanism al devenirii universale ce se regăseşte atât la nivelul lumii naturale, cât şi la nivelul lumii lăuntrice.

Poezia *în grădină* e structurată în versuri de mare amplitudine, de 18 silabe, în ritm iambic şi într-o tonalitate elegiacă, dată de sentimentul timpului ireversibil ce se degajă din unele construcţii metaforice, dar şi din ansamblul textului. Impresionează aici muzicalitatea interioară, discretă, dar nu mai puţin învăluitoare, senzaţia de armonie şi de sensibilitate acută la detaliu ce caracterizează poetica lui Dimitrie Anghel.

Metamorfoză

Numindu-l pe Dimitrie Anghel un „elegiac duios”, Şerban Cioculescu punea accentul asupra însuşirii poetului de a transcrie cele mai subtile stări afective în registru melancolic, notând nu conturul apăsat al lucrurilor, ci detaliul infinitezimal, latura lor de umbră şi de mister, sugestivul halou de idealitate ce adastă îndărătul fiinţelor şi obiectelor celor mai banale.

Metamorfoză face parte din volumul *Fantazii* (1909), volum în care sfera floralului şi a decorativului e lărgită spre dimensiunile simbolicului şi spre fiorul fantastic. În *Fantazii* simbolismul lui Anghel se vădeşte parcă mai accentuat, mai programatic, prin sondarea datelor universului citadin, prin sugestiile livreşti ori prin apelul la simbol.

Metamorfoză e „povestea” unui vis. Poetul visează, îmbătat de

aroma crinilor că se încorporează într-unul dintre aceştia. Starea de visare, de somnolenţă, de fluctuare a contururilor obiectelor e trasată de poet prin cuvinte ce transmit suavitatea, indecizia formelor, lipsa de pondere a trăirilor şi senzaţiilor. Nu e întâmplătoare predilecţia autorului pentru această floare aristocratică, de o prestanţă regală, ce-şi risipeşte somptuozitatea în faldurile miresmelor grele şi ale culorii de o puritate absolută.

Transpunerea în spaţiul visului e, în fond, un refugiu în idealitate al unei conştiinţe frustrate, alienată de o realitate inadecvată, abuzivă. Visul e, pe de altă parte, şi o regăsire a originarităţii fiinţei, pierdere a ponderii şi corporalităţii şi, totodată, imersiune în spaţiul genezic al identităţii şi unităţii tuturor fiinţelor, al coincidenţei contrariilor şi al desăvârşirii. E locul metamorfozelor continue şi al metempsihozei, al transmigrării sufletelor pe care o sugerează chiar poezia lui Anghel: „Voind să uit, pe-o seară dulce lăsasem să m-adoarmă crinii… / Şi se făcea că fără voie trăiam acum o viaţă nouă: / Eram şi eu un crin ca dânşii, şi-n dezmierdările luminii/ Îmi întindeam voios potirul să prind o lacrimă de rouă. // Visând trăiam cu ei acuma, şi-atât de alb eram sub lună, / Încât abia scriam o umbră când m-alinta şăgalnic vântul; / Dar tihnă se făcuse-n mine şi caldă inima şi bună, / Că reveneam sub altă formă, să-mpodobesc şi eu pământul”.

Ieşirea din lumea benefică a visului şi reintrarea în spaţiul concret are semnificaţia unei traume, a unei rupturi dureroase de idealitate şi originaritate. Moartea crinului e una ritualică, ce ţine de trecerea dintr-un regn în altul, un prag iniţiatic ce poate favoriza noi şi noi metamorfoze, noi glisări din lumea reală în cea a visului halucinant şi consolator: „Când făr’ de veste-o mână pală, mişcându-şi umbra pe grămadă, / Ca subt imboldul unei forţe necunoscute şi fatale, / S-a-ntins vrăjmaşă să mă frângă – şi-acuma, alb ca o zăpadă, / Muream tihnit de-a doua oară în liniştea odăii tale. // Muream din nou, dar când trudită făcându-ţi braţele cunună, / A fost s-adorm zâmbind la mine, cu faţa calmă între perne, / Eu ca o pulbere de aur m-am ridicat uşor sub lună, / În căutarea altei forme desăvârşite şi eterne”.

Trădând vocaţia lui Dimitrie Anghel pentru sinestezii şi corespondenţe poezia *Metamorfoză* pune în scenă o „tramă” iniţiatică şi ritualică totodată, o translare a realului în vis şi, concomitent, o punere a sufletului în conjuncţie cu lumea, cu elementele naturii.

ION MINULESCU

După Lovinescu, Minulescu ar fi un popularizator fervent al simbolismului, chiar dacă estetica simbolistă e prezentă mai mult exterior-retoric în creaţia minulesciană. Avem de a face aici cu o tehnică simbolistă expusă în mod ostentativ: corespondenţele, muzicalitatea, laitmotivul, dislocarea versului clasic etc. Sunt prezente de asemenea elemente ale decadentismului precum: obsesia numărului, fără sensuri mistice, însă, cultivarea macabrului decorativ şi artificial („Pelerinii morţii", „cioclu-naripat", „albele cavouri"), prezenţa unor noţiuni cu anvergură filosofică, cu semnificaţii amplificate prin majusculare (*Nimicul*, *Eternul*, *Imensul*, *Trecutul*), a unor nume sonore şi exotice (Alicante, Antile, Babilon, Ninive etc).

În ciuda preluării oarecum mecanic şi exterior a acestor tehnici simboliste ori decadente, se pot găsi în creaţia minulesciană şi pagini de autentic lirism, cum ar fi acelea în care transpare, cu mai multă ori mai puţină limpezime, nostalgia depărtărilor, a pătrunderii în orizonturi incerte, enigmatice. O astfel de lirică a depărtărilor şi a vagului se fundamentează pe un joc subtil al iluzionării şi renunţării, în care e conţinută şi voluptatea plecării spre necunoscut, bucuria aspiraţiei spre sursele originare ale vieţii.

Mai frapante sunt deosebirile dintre lirica lui Minulescu şi poetica simbolistă, căci dacă simbolismul presupune discreţie a frazării, stare muzicală, tuşă difuză şi imprecisă, poezia lui Minulescu se caracterizează, dimpotrivă, prin mimetism, artificialitate, indiscreţie şi ostentaţie. Muzicalitatea minulesciană e una stridentă, lăsând adesea să se ghicească instrumentele ce o provoacă. De aici şi impresia, sugerată de Pompiliu Constantinescu, că poezia lui Minulescu n-ar fi, în fond, altceva decât o parodie a simbolismului.

E drept că Minulescu a aderat, la nivel măcar teoretic, programatic, la estetica simbolistă, însă această opţiune a fost dejucată la nivelul scriiturii de un temperament mai curând romantic şi de o sensibilitate rococo, ce se caracterizează, cum s-a spus, de Ion Vartic, de pildă, prin vocaţia sociabilităţii, impudoare artistică, locvacitate, cultul voluptăţii, înclinaţia spre „poantă" etc. În fond, sociabilitatea explică în mare măsură şi succesul de public pe care l-a avut poezia lui Minulescu, dar şi naşterea conceptului ce susţine şi reprezintă o astfel de poetică: *minulescianismul*. Atmosfera manieristă şi rococo ce străbate aceste poeme reiese şi din cultul miniaturalului, al

porţelanurilor graţioase („bibelou de porţelan”, „porumbiţă de porţelan” etc.). În versurile senzuale, de o melancolie trucată, cu un gust al teatralităţii de netăgăduit, cuvintele dobândesc graţie şi rafinament, ostentaţie liberă de constrângeri şi detaşare hedonistă.

Sentimentul de dragoste se consumă, în poemele lui Minulescu într-o formă senzuală; e vorba de o plăcere pasageră, de clipa voluptăţilor ce dă identitate timpului aşa zicând fizic. Decorul în care se consumă o astfel de iubire e unul marcat de rafinament şi de lux artificios. Farmecul sentimentului provine, adesea, şi din plasarea lui într-un cadru exotic, pe care fantezia poetului îl investeşte cu atribute ale iluziei şi magiei depărtării, dar provine şi din starea de potenţialitate şi de nedeterminare în care se găseşte viziunea lirică („În seara când ne-om întâlni”, „În seara când ne vom iubi” etc.).

Se poate aşadar afirma că poetul caută să surprindă, în versuri ceremonioase, senzaţia pură, uşor ritualizată, o senzaţie prinsă cu rafinament în cadrul poemului de o muzicalitate oarecum programată.

Începând cu volumul *De vorbă cu mine însumi* (1913) şi *Strofe pentru toată lumea* (1930) se produce un fel de neîncredere în facultatea imaginaţiei de a restaura echilibrul originar al lumii, de a regăsi esenţele universale. Decorul e acum mai auster, mai puţin spectaculos, iar ceremonialul erotic se preschimbă într-o iluzionare carnavalescă, ce nu traduce nimic altceva decât înclinaţia autorului spre mască, tatralizare şi spectacol.

Sensibilitate meridională, prin cultul voluptăţii, înclinaţia spre senzualitate ori fascinaţia depărtărilor, Ion Minulescu poate fi privit ca un sentimental refulat, disimulat în acoladele retorice ale gândului poetic. Atitudinea sa lirică predilectă e, în fond, o mixtură de reverie şi raţionalitate, de gravitate şi grimasă comică, de aspect ceremonial şi turnură carnavalescă a frazei, de profunzime şi de superficialitate. Parodia se transformă, astfel, într-o a doua natură a eului liric, devine un nou fel de a fi şi de a se mişca într-un spaţiu de fiinţe şi de lucruri cu aspect trucat. Avântul spre înalt e înlocuit cu simularea zborului, ritmul elevaţiei capătă forma unei ascensiuni ratate prin teatralizare excesivă.

Romanţa cheii

Apărută în volumul *Romanţe pentru mai târziu* (1908), *Romanţa cheii* ilustrează cu limpezime stilul poetic al lui Minulescu: grandilocvenţa în expresie şi afecte, retorismul frazei lirice, tonalitatea

inflamată, falsa încifrare a sensurilor etc. Titlul volumului, *Romanţe pentru mai târziu* nu e deloc întâmplător: autorul poseda într-un grad înalt conştiinţa noutăţii versurilor sale, ineditul lor de expresie, astfel încât le destina… posterităţii. Numai că nici chiar pentru acea dată aceste poeme nu sunt de o atât de netă noutate, formală ori tematică. Ele descind din simbolismul decadent de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi sunt transpuneri, mai mult sau mai puţin libere, ale acelei sensibilităţi în care artificiul stilistic şi fardul îşi dispută spaţiul poemului. Afectele sunt înscenate mai curând decât trăite, senzaţiile sunt mimate şi colorate intens, adesea exagerat, în timp ce emoţia capătă articulaţii nenaturale.

La fel se petrec lucrurile cu *Romanţa cheii*, în care înţelesul alegoric e rezultatul puterii de simulaţie a autorului. Tudor Vianu sublinia, de fapt, capacitatea poetului de a alegoriza: „*poarta* la care bate poetul sau *cheia* care i-a căzut din turn nu sunt simboluri, ci alegorii, concepţii noţionale mai mult sau mai puţin limpezi, folosind pentru a se exprima obiecte din lumea sensibilă, asociate cu ele printr-o legătură exterioară şi factice”.

La prima vedere, poetul imprimă unor cuvinte un înţeles adânc, le investeşte cu sensuri simbolice, pe care cititorul trebuie să le descifreze printr-o lectură atentă. În realitate însă, astfel de termeni – de anume importanţă în cadrul poetic – nu au decât un rol ornamental, au o finalitate pur decorativă; aceea de a înscena alegoria, de a monta în spaţiul poetic un sentiment, de a fixa o senzaţie, în cazul de faţă de a da contur sentimentului, mai degrabă *iluziei iubirii*: „Cheia ce mi-ai dat aseară/ Mi-a căzut din turn, / Pe seară, / Şi căzând, mi-a stins lumina. // Cheia ce-am pierdut aseară/ Am căutat-o; / Dar pe scară, / Era noapte ca şi-afară/ Noapte ca şi boltuita/ Cupolă de mănăstire/ Când s-au stins pe la icoane/ Lumânările de ceară”.

Chiar majuscularea unor sentimente nu face nimic altceva decât să accentueze grandilocvenţa lor, să le îngroaşe dimensiunile afective. Misterul ce se ghiceşte dedesubtul acestor noţiuni e un fals mister, taina e întreţinută cu abilitate de un poet ce posedă gustul artificiului şi al deghizamentului („Şi-am rămas în turnul gotic – / Turnul celor trei blazoane; / Al Iubirii, / Al Speranţei, / Şi-al Credinţei viitoare… / Şi-am rămas în turnul gotic/ Domn pe-ntinsele imperii/ Ale negrului haotic”).

Finalul poeziei ne pune în faţa unui deznodământ ce poartă în

sine aceleaşi mărci ale simulaţiei. „Plânsul" eului liric e unul de recuzită, decorativ, impus de convenţionalismul ritualului erotic şi de exigenţele măştii autoimpuse. „Şi pe cea din urmă treaptă/ Am îngenuncheat/ Şi-am plâns – / Căci pe cea din urmă treaptă, / Ca-ntr-o carte înţeleaptă, / Am cetit în fundul cupei/ Naufragiul ce m-aşteaptă!..."

Autor de alegorii şi de imagerii simbolist-decadente, Minulescu e asemeni unui actor ce împrumută o mie de chipuri, ce joacă rolurile de împrumut ale personajelor sale, construindu-şi o identitate ficţională ce stă sub semnul convenţionalităţii şi al emoţiei prefabricate.

Romanţă policromă

De vorbă cu mine însumi, titlul volumului lui Minulescu din 1913 nu e mai puţin semnificativ pentru ţinuta orgolioasă a poetului ce se crede neînţeles de contemporani şi se adresează mai curând propriului for lăuntric decât semenilor.

Din acest volum face parte şi poezia *Romanţă policromă*, din care răzbate cu asupra de măsură sentimentalismul minulescian, un sentimentalism balcanic, cum s-a spus, în care farsa şi clovneria imagistică se îmbină cu gustul pentru artificiu şi convenţie. Poezia e o alegorie a iubirii rafinate, în care dorinţe imposibile se împletesc cu voluptăţile clipei, iar fascinaţia depărtării stă lângă miracolul apropierii fiinţei iubite.

Iubirea se află, pentru Minulescu, sub semnul paradoxului; ea e asemeni unei atracţii a contrariilor, e din speţa acelor sentimente neclare, imposibil de definit. Asta şi vrea să ne spună Minulescu în poezia sa; vraja iubirii, puterea sa de atracţie, taina de nepătruns, seducţia necunoscutului pe care o provoacă – toate acestea sunt destul de pregnant reliefate în versurile minulesciene.

Ce ar putea să ceară poetul iubitei? Gustul său pentru echivoc, vocaţia exoticului şi a paradoxului, temperamentul său grandilocvent, excesiv pasional – se vădesc în imagini tulburător de plastice, abundente şi artificializate, teatrale şi intempestive: „Dă-mi tot ce crezi că nu se poate da. / Dă-mi calmul blond al soarelui polar, / Dă-mi primul crepuscul pe Golgota/ Şi primul armistiţiu planetar. // Dă-mi paradoxul frumuseţii tale, / Dă-mi prorocirea viselor rebele, / Dă-mi resemnarea strofelor banale/ Şi controversa versurilor mele (...). // Dă-mi preţul primei victime-a femeii, / Dă-mi simbolul opalului

şi-agatei, / Dă-mi ritmu-nveninat al Salomeii/ Şi tusea-n fa minor a Traviatei. // Dă-mi Spleen-ul călătorilor pe apă, / Dă-mi spectrul verde-al zilelor de-apoi, / Dă-mi gravitatea morţilor spre groapă/ Şi comicul funebrului convoi. // Dă-mi tot ce-n prima clipă risipeşti, / Şi tot ce-n clipa ultimă aduni. / Dă-mi fastul siluetelor regeşti/ Şi perspectiva casei de nebuni…"

Cum se poate lesne constata, nici pasionalitatea nu e cu totul sinceră, nici macabrul nu conduce la sensuri metafizice privind decăderea şi dispariţia fiinţei. Toate acestea nu sunt nimic altceva decât ornamente lirice, elemente ale unui decor construit cu minuţie de o fantezie rafinată şi subtilă. Gestul renunţării din finalul poeziei închide discursul liric într-o construcţie sferică, concentrică, în versuri ce le repetă pe cele de început („Nu-i cer nimic… / Şi totuşi, dacă-ar vrea – / O, dacă-ar vrea să-mi dea ce nu-i cer încă! / Ar face dintr-un lac o Marmara/ Şi dintr-un melc, un Sfinx săpat în stâncă").

Poezie a iluziilor şi renunţărilor iubirii, *Romanţă policromă* cucereşte prin evantaiul de senzaţii şi de trăiri puse în scenă, prin jocul de inconstanţă şi statornicie pe care îl sugerează autorul.

Acuarelă

În *Acuarelă* (apărută în volumul *Strofe pentru toată lumea* din 1930) Ion Minulescu abandonează extravaganţele lexicale dinainte, renunţă la gesturile teatrale şi la pasiunea pentru spaţiile exotice. Cadrul poeziei e reprezentat de spaţiul citadin, configurat din câteva linii sugestive, precise şi intens evocatoare. Gesturile eroilor lirici, dezarticulate şi mecanice, dezvăluie ceva din absurdul existenţei, prefăcând întreaga existenţă într-un univers carnavalizat, în care rolurile se schimbă cu repeziciune iar măştile ascund adevărata identitate.

De altfel, o mărturisire a lui Minulescu din *Nu sunt ce par a fi* e revelatoare pentru o astfel de atitudine şi pentru o asemenea viziune lirică: „Nu le-am permis (eroilor lirici, n. m, I.B.) decât un singur lux. Un lux de altfel care nu-mi şifona cu nimic amorul meu propriu de autor – luxul de a se prezenta câteodată în public sub diferite măşti de carnaval. În felul acesta am reuşit, cred, să-i prezint şi pe ei, ca şi pe mine, în adevărata lumină a vieţii noastre de toate zilele, care nu este decât tot un carnaval, multplicat la infinit sub aspectul infinit al aceluiaşi triunghi simbolic: o Colombină, un Pierrot şi un Arlechin".

O astfel de atmosferă funambulescă, de carnaval mecanic aflăm

în *Acuarelă*, unde, alături de spiritul de farsă, abia întrezărit, e reprezentată ploaia (motiv liric tipic simbolist), fără nimic melancolic, în schimb sugerând lipsa de logică a existenţelor umane, automatismul gesturilor cotidiene, absenţa unei raţiuni şi a unei coerenţe a indivizilor: „În oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână/ Orăşenii, pe trotuare, / Merg ţinându-se de mână, / Şi-n oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână, / De sub vechile umbrele, ce suspină/ Şi se-ndoaie, / Umede de-atâta ploaie, / Orăşenii pe trotuare/ Par păpuşi automate, date jos din galantare".

Ploaia nu are în poezia lui Minulescu, nimic dezagregant, nu trimite la apocaliptice disoluţii ale materiei; simţul ironic şi parodic al poetului aşază totul sub semnul unei fantezii bufe, ce sugerează, în grilă teatralizantă, sensurile mecanice alienante ale condiţiei umane („În oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână/ Nu răsună pe trotuare/ Decât paşii celor care merg ţinându-se de mână, / Numărând/ În gând/ Cadenţa picăturilor de ploaie, / Ce coboară din umbrele, / Din burlane/ Şi din cer/ Cu puterea unui ser/ Dătător de viaţă lentă, / Monotonă, Inutilă/ Şi absentă…").

Nu lipseşte de aici nici nota de umor abia sesizabil, căci, cum observa Constantin Ciopraga, „umorul e o modalitate de a disimula sub ochelarii fumurii o lacrimă inutilă, al cărei impuls nu poate fi obnubilat, în ciuda precauţiei. În locul sentimentalismului exacerbat în tragic apare zâmbetul, nu îndestul de degajat pentru a fi comparat cu umorul discret al lui G. Topârceanu, prea puţin îmbibat de sarcasm pentru a se apropia de «humorul» casant al anglo-saxonilor".

Miniatură lirică ce dismulează fiorul absurd dedesubtul fantezismului ironic şi al umorului buf, *Acuarelă* plasează poezia minulesciană într-un plan al carnavalescului discret şi al sugestiei tragice dislocate în farsă.

Odeletă

Apelul la specia odeletei (odă scurtă şi plină de graţie, în care comunicarea lirică e familiară, degajată, liberă) nu e deloc întâmplătoare, dacă avem în vedere firea comunicativă a lui Minulescu, înclinaţia sa spre sentimentalismul trucat şi spre fantezismul graţios.

În *Odeletă* găsim toată recuzita liricii minulesciene: aerul său de colocvialitate, spiritul declamativ şi retorismul versurilor, esoterismul de falsă încifrare, acoladele ironice şi instinctul parodic, vocaţia depărtărilor travestită în exotism fastuos, magia cifrelor, misterul fără

profunditate etc.

Minulescu vădeşte, şi în această poezie, o vervă inepuizabilă, ce cheamă la existenţă lirică obiecte dintre cele mai disparate, alăturându-le în construcţii lexicale neaşteptate, de o muzicalitate stridentă, într-o gamă coloristică la fel de bogată.

Domeniul în care excelează poetul e cromaticul. E vorba de un cromatic luxuriant şi, în acelaşi timp, fastuos, ce poartă în sine voluptăţi şi trăiri de intens relief afectiv. În acest domeniu, al policromiei şi inconstanţei coloristice, al smalţurilor şi strălucirilor pietrelor preţioase, al reflexelor aurului, putem afla dominanta barocă a lui Minulescu, alături de teatralitate şi instinctul spectacularului, evidente şi în *Odeletă*, poezie ce înscenează cu graţie sentimentul iubirii, evident, nu o iubire autentică, ci una contrafăcută, declamată.

Sentimentul nu e sugerat cu discreţie, ci, mai curând expus fără pudoare, cu un soi de grandilocvenţă nereţinută, ba chiar trucată, cu bună ştiinţă: „În cinstea ta – / Cea mai frumoasă şi mai nebună dintre fete, / Voi scri trei *ode*, / Trei *romanţe*, / Trei *elegii*, / Şi trei *sonete*. / Şi-n cinstea ta – / Cea mai cântată din câte-n lume-au fost cântate – / Din fiecare vers voi face/ Câte-un breloc de-argint, în care/ Gândirile-mi vor sta alături, ca nişte pietre nestimate/ De-a pururi încrustate-n bronzul/ Unei coroane princiare!…”

A doua parte a poeziei pune în scenă un spaţiu fastuos şi luxuriant, în care fabulosul trecutului şi fascinaţia exotismului sunt redate în versuri inegale ca întindere, abstrase, concentrate uneori, alteori de o abundenţă şi policromie lexicală incontestabilă. Refrenele şi enumeraţiile, sinuozitatea versurilor, raritatea imaginilor, atmosfera stranie redată cu plasticitate şi forţă de sugestie, edifică un univers liric marcat de simboluri exorbitante, cu glisări neaşteptate spre metafizic ori spre un tragic mimat.

Deschiderea spre nesfârşirile lumii, dorinţa de evaziune spre un absolut al depărtării sugerează, de altfel, ademenitoarele învăluiri ale visului, exprimă tectonica fluctuantă, nefirească a universului oniric, spre care alunecă viziunea poetică: „Din ţara-n care dorm de veacuri vestiţii *Faraoni*, / Din ţara/ În care *Sfincşii* stau de vorbă cu Nilul sfânt/ Şi cu *Sahara*, / Din ţara-n care palmierii/ Vestesc arabilor furtuna/ Şi caravanelor pierdute/ Că nu se mai întorc niciuna, / Din ţara asta minunată, / Tăcută, / Tristă/ Şi bizară, / Îţi voi aduce trei smaralde nemaivăzute-n altă ţară, / Trei perle blonde pescuite de *Negri*-n golful

de *Aden*/ Şi trei rubine-nsângerate, ascunse toate-ntr-un refren/ De *Triolet*, / Pe care nimeni nu-l vanţelege – fiindcă nu-i/ În lume, nimeni să-nţeleagă simbolul *Trioletului*!…"

Împletită cu fiorul exoticului şi al depărtării, iubirea are reflexe fastuoase şi teatrale, sentimentul e asumat asemeni unui rol de către un eu liric ce-şi mistifică mereu propriile trăiri, îşi schimbă identitatea cu o pasiune a inconstanţei tulburătoare.

Celei care pleacă

Dintre romanţele lui Minulescu, puţine întreţin mai bine sentimentalismul difuz ori poza ironică precum cea intitulată *Celei care pleacă*, romanţă în care „povestea" e turnată în structura confesiunii, o confesiune, evident, nenaturală, ci, dimpotrivă, trucată, mimată cu ingeniozitate lexicală. Cu precizarea că aici ţinuta teatralizantă, clovneria imagistică ori atitudinea ironică – atât de caracteristice liricii minulesciene – sunt parcă mai estompate, iar emoţia mai expresiv fixată în imaginea poetică.

Viziunea lirică e conturată sub imperiul elegiacului uşor manierist, iar iubirea e asimilată unei „scurte nebunii", aşadar pusă în cheie iraţională, dar şi ludică. Definirea sentimentului erotic e aşadar una de o ambiguitate extremă, în care sensurile îşi pierd din pregnanţă, iar tiparul afectelor e fluctuant („Tu crezi c-a fost iubire-adevărată… / Eu cred c-a fost o scurtă nebunie… / Dar ce anume-a fost/ Ce-am vrut să fie, / Noi nu vom şti-o poate niciodată…)".

Iubirea e asimilată unui vis ce transportă imaginaţia poetului în ţinuturi exotice, marcate de magia depărtării şi de fascinaţia necunoscutului. Elementul dominant aici e acvaticul; elementul marin, prin deschiderea spre ilimitat şi sugestiile genezice pe care le presupune, capătă sensul unei regresiuni spre rădăcinile vieţii, ori al unei aspiraţii spre absolut. Marea devine, la Minulescu, o figură arhetipală, descrisă cu voluptate, cu o tehnică remarcabilă a nuanţelor, a alternării cromatice şi auditive, poetul imaginând-o ca pe un model exemplar, un posibil spaţiu de retranşare compensatoire a eului.

De altfel, predilecţia pentru acvatic, pentru materia lichidă, pentru evanescent şi metamorfoză sunt reprezentări baroce, care pot fi puse în conjuncţie cu atracţia poetului spre reverie, spre vis, înfăţişat ca spaţiu fluid, nestatornic al unei realităţi simbolice. Reprezentare alegorică, simbol al genezei şi al nelimitării, al deschiderii spre ideal, marea e evocată cu un tremur voluptuos al expresiei subtile şi retorice

în acelaşi timp: „A fost un vis trăit pe-un ţărm de mare, / Un cântec trist adus din alte ţări/ De nişte păsări albe, călătoare, / Pe-albastrul răzvrătit al altor mări/ Un cântec trist adus de marinarii/ Sosiţi din Boston/ Norfolk/ Sau din New York, / Un cântec trist ce-l cântă-ades pescarii, / Când pleacă-n larg şi nu se mai întorc. / Şi-a fost refrenul unor triolete/ Cu care-alt dată un poet din Nord, / Pe marginea albului fiord, / Cerşea iubirea blondelor cochete…"

Ilimitatul şi vagul simbolist sunt travestite aici în conturarea sentimentului iubirii, definit prin extensie şi hiperbolizare, într-o confesiune ce transformă ceremonialul erotic în vis şi ritualizează, prin recursul la exotism, trăirile, le conferă o anume artificialitate manieristă. Patetismul lui Minulescu e mai mereu relativizat de o privire ironică ori de o pornire parodică ce pune mereu lucrurile grave sub semnul interogaţiei, dedramatizează tragicul, désolémnizează afectele de o alură gravă.

În finalul poeziei, reflexele inconstanţei sentimentului şi ambiguitatea rămân nealterate. Viziunea lirică se închide asupra aceloraşi întrebări şi asupra aceloraşi nelămuriri, iar atmosfera este, cu deschiderile ei ample spre nemărginire şi absolut şi cu retranşările în spaţiul lăuntric, marcată de un perpetuu flux şi reflux al imaginarului („A fost un vis, / Un vers, / O melodie/ ce n-am cântat-o poate niciodată… // Tu crezi c-a fost iubire-adevărată? Eu cred c-a fost o scurtă nebunie").

De altfel, simbolurile spaţiale din poezia *Celei care pleacă* sunt deposedate de orice determinări geografice; ele sunt mai degrabă investite cu capacitatea de a sugera necunoscutul, de a numi de nenumitul, de a exprima inexprimabilul, în manieră tipic simbolistă.

CAPITOLUL III

POEZIA DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

ŞT. O. IOSIF

Născut la Braşov în 1875, ca fiu al lui Şt. Iosif, directorul gimnaziului din Braşov. După studii elementare şi liceale la Braşov, Sibiu şi Bucureşti, urmează cursurile Facultăţii de Litere şi Filosofie din capitală. În anii de şcoală citeşte foarte mult din literatura română şi universală, culege poezii populare. Debutează în literatură, cu versuri, în 1892 în *Revistei şcolii* din Craiova, după care colaborează la *Adevărul*, *Viaţa*, *Epoca literară*, *Literatura şi artă română*, *Pagini literare*.

Din 1901 publică versuri şi traduceri şi în revista *Semănătorul*, revistă al cărei redactor principal, devine în 1903. În 1897 publică primul volum de poezii, *Versuri*, urmat, în 1901, de volumele *Patriarhale*, *Poezii* (1902), *A fost odată* (1903). În colaborare cu D. Anghel, publică volumul *Caleidoscopul lui A. Mirea*, ce înglobează traduceri, dar şi poezii originale cu tentă satirică, dar şi volumul de proză *Cireşul lui Lucullus* şi *Portrete* ca şi poemele dramatice *Carmen Saeculare*, *Legenda funigeilor* şi *Cometa*.

Colaborator, o vreme, şi la revista *Cumpăna*, pe care o conduce o vreme cu D. Anghel, M. Sadoveanu şi II. Chendi, Şt. O. Iosif continuă să publice noi volume de versuri: *Din zile mari* (1905), *Credinţe* (1905), *Tălmăciri* (1909), *Poezii*, *Cântece* (1912). Traduce, tot în această perioadă, din Goethe (*Faust*), Schiller (*Wilhelm Tell*), Shakespeare (*Visul unei nopţi de vară*, *Romeo şi Julieta*) etc. Moare la Bucureşti, la 22 iunie 1913.

Poezia peisagistă

Admirator al naturii, pe linia lui Alecsandri, Eminescu şi Coşbuc, de care a şi fost influenţat, Şt. O. Iosif oglindeşte în poeziile sale din ciclul *Icoane din Carpaţi* din volumul *Credinţe*, şi în pastelurile din volumul *Patriarhale*, peisaje diverse, manifestându-şi predilecţia pentru primăvară, pentru strălucirea ei feerică, simbol al naturii reînviate (*Cântece de primăvară*, *Primăvară*, *Noapte de mai*). Figurile umane capătă, în versurile lui Şt. O. Iosif de această factură, prin hiperbolizare, o măreţie impresionantă, ca şi în ciclul *Icoane din Carpaţi*.

Poet de o deosebită sensibilitate, Iosif creează în versurile lui o comuniune deplină între elementele naturii şi stările sale sufleteşti, astfel încât lumina solară, căldura verii îl răcoresc şi îi exaltă simţurile (*Reînviere*), după cum amurgul, noaptea, stelele îl predispun la o stare de melancolie calmă, lipsită de contururi sufleteşti externe, căci, după cum observă G. Călinescu „melancoliile lui nu sunt nevroze, ci contemplaţii ale unui om sănătos".

În poezia sa cu tentă peisagistă, Iosif surprinde imagini variate unele vesele, altele triste sau sumbre din lumea satului românesc. Ritualul paparudelor (*Pasteluri*, II), caravana ţiganilor străbătând uliţele satului, trecerea carului cu boi pe drumul pustiu sau spectacolul secetei care transformă câmpia într-un peisaj dezolant – sunt câteva aspecte surprinse de poet cu pregnanţă imagistică şi cu un lirism

învăluitor, discret.

Nu de puţine ori, însă, poeziile lui Iosif concretizează, în imagini convenţionale sau false, o idealizare a vieţii de la ţară. Idealizarea, tendinţa spre patriarhalitate caracterizează unele poezii consacrate evocării copilăriei (*Furtuna*, *Lumea lor*, *Vară*, *Bunica*), evocări lirice ale locurilor natale, dar şi poezii în care e reînviat un trecut mai mult sau mai puţin îndepărtat (*E mult de-atunci*, *Boierii*, *Cobzarul*).

Peisajele rurale ale lui Iosif sunt diafane, transparente, căci poetul nu redă satul transilvănean cu particularităţile sale istorice şi sociale, ci satul ca tablou generic, într-o perspectivă amplă, nelocalizată. Tratate la suprafaţă, figurile eroilor liricii nu au concretitudine, sunt proiectate în trecut, având inconsistenţa şi frugalitatea amintirilor. Şt. O. Iosif evită, de multe ori, desenul precis, preferând sugestia, ca succesiune de imagini lipsite de vigoare. Evocator elegiac al lăutarilor şi pribegilor, Iosif poate fi considerat un precursor al lui Octavian Goga, fără a avea însă vigoarea expresivă şi vibraţia afectivă a acestuia.

Poemele lui Iosif, lipsite de tensiune lirică sunt scrise într-un stil decorativ, de un pitoresc excesiv (ex. *Secerişul*, *La cules*). Un fel de jurnal de călătorie liric, *Icoane din Carpaţi* înlocuiesc culoarea poetică cu emoţia. În poeziile epice, cu tentă baladică (*Doina*, *Haiducul*, *Novăceştii*, *Gruia*, *Pintea*) poetul evocă eroi înzestraţi cu puteri aproape supranaturale, ce simbolizează însăşi forţa poporului pe care îl reprezintă. În astfel de poeme Iosif elogiază eroul popular, luptătorul pentru dreptate socială şi naţională, dând o replică viguroasă contemporanilor săi lipsiţi de patriotism.

Pornind de la lirica populară, baladele lui Iosif se impun prin ritmul lor alert, tenta umoristică, stilul dialogat şi vocabularul variat. Nu ritmul acestor balade e inovator, ci ţinuta lor artistică, marcată de stilizarea expresiei şi de rafinarea compoziţiei, hiperbolizarea creând aici un „climat adecvat fabulosului" (Constantin Ciopraga).

O poezie reprezentativă din ciclul *Icoane din Carpaţi* e *Doina*. În această poezie, în versuri scurte, iambice, de câte patru silabe, Iosif fixează, într-un cadru natural sugerat cu acuitatea vizuală imaginea celor trei haiduci, impresionantă prin folosirea hiperbolei şi personificărilor.

Lirica intimistă

Poet liric prin excelenţă, duios, fără a aluneca în sentimentalism,

Şt. O. Iosif e consacrat şi prin creaţiile sale elegiace. În poezii precum *Mi-e dor*, *Mi-e dor de un vis*, *Cântec de primăvară*, *Te duci*, poetul exprimă confesiuni autentice, delicate, pe un ton patetic, în accente melancolice sau nostalgice. Excelând aşadar în domeniul poemului elegiac, Iosif e „unul dintre cei mai umani poeţi ai noştri" (Pompiliu Constantinescu), remarcându-se prin intensitatea moderată a sentimentelor, prin claritatea şi frumuseţea expresiei în care îşi comunică frământările sufleteşti. Atunci când nefericirea îl copleşeşte, poetul se simte un izolat, un dezrădăcinat ce se refugiază în lumea copilăriei, a satului, văzut în contrast cu oraşul.

Temperament poetic de o mare sensibilitate, Iosif e, cum arată Pompiliu Constantinescu, „o sinteză a eminescianismului romantic şi a tradiţionalismului clasic reprezentat de Coşbuc". Prin inspiraţia ei idilică şi ţărănească, prin prospeţimea armoniei, prin pitorescul adesea naiv al descrierilor, poezia lui Iosif poate părea o prelungire a liricii lui Coşbuc.

În realitate, lumea ţărănească se reflectă în versurile lui Şt. O. Iosif printr-o prismă nouă, căci în locul vigoarei elementare a lui Coşbuc, Şt. O. Iosif aducea un suflu blând şi duios, plin de gingăşie, iar în locul energiei comunicative şi optimismului robust al lui Coşbuc, regăsim în versurile sale un suflu blând şi duios, plin de intensitate, şi o anume pasivitate contemplativă, dublată de un discret sentimentalism, o sinceritate şi o emoţie vibrantă.

Atunci când exprimă sentimente tandre, Şt. O. Iosif întrebuinţează şi o anume ţinută metaforică, dar şi o deosebită sinceritate concretizată într-o formă simplă, aproape banală. *De profundis*, *Ad mortem*, *Elegie* sunt poeme în care presentimentul morţii vine, după cum arată E. Lovinescu „de dincolo de cuvinte, din ton, pe care însă insuficienţa o contrazice". Deşi lasă impresia unui creator spontan, Iosif este un poet cu o deosebită conştiinţă artistică. Invenţia verbală a creaţiilor e restrânsă, poetul nefiind un inovator, ci un continuator al convenţiilor tradiţionale.

De la elegie la baladă, limbajul rămâne aproape impersonal, nivelat prin pulsaţia ritmică egală a versurilor; în schimb impresionează cursivitatea, construcţia riguroasă a frazei, ştiinţa ritmurilor prozodice. Nota proprie a lirismului lui Şt. O. Iosif e dată de patetismul său concentrat, tinzând spre o melancolie difuză. Însă, acest timbru original, personal al creaţiilor lui Iosif este mai curând o

problemă de natură sufletească decât de stil, o componentă a fondului afectiv mai curând decât a expresiei.

H. Sanielevici considera că Şt. O. Iosif era „singurul poet de talent, care scrie în genul lui Coşbuc, totuşi cu personalitatea sa hotărâtă".

Iosif se diferenţiază de scriitorii transilvăneni energetici, robuşti şi militanţi, prin absenţa energiei. Foarte exact a fost definit de M. Sadoveanu „domol şi sfios în mişcări".

Cântăreţ „sfios" al satului, cum se recomandă singur în poezia *către tinerii poeţi*, Iosif e o combinaţie de romantic întârziat şi de sensibilitate modernă.

Format în cultul romantismului german, din care a şi tradus, Iosif ar putea fi considerat un romantic minor dacă nu ar dispune de câteva calităţi ce îl sustrag de sub semnul acestei etichetări: predispoziţia spre sugestie şi cromatism, cultul formei etc.

Tradiţionalist în tematică dar modern în formă Şt. O. Iosif e un caz tipic de sincretism poetic. În poezia sa se pot desluşi urmele mai tuturor curentelor literare de la începutul sec. XX.

Descendenţa din Coşbuc e evidentă mai ales în poeziile de început, poetul descoperind, pe urmele acestuia, „idila" rurală, cultivând „scene de gen", „icoane" unde satul e văzut prin prisma unui umor sănătos şi naiv, în culori luminoase, de pastel.

Se poate observa, înainte de poezia lui Goga, intenţia de a configura o monografie lirică a satului (ex. *Cobzarul*, *Bunica*, *Nucul*, *Surorile*, *Haiducul*, *Frumoasa Irină*) prin evocare a unor obiceiuri şi ritualuri statornicite din vechime, în datele lor tipice, fundamentale.

Nu lipseşte elementul social. Şt. O. Iosif e preocupat de „dreptatea ce o să vină: Mă-ntreb pe gânduri adâncit / Va răsări cândva şi steaua / Acestui neam nenorocit?..."

Tonalitatea poetică e însă una în surdină, nu are vibraţia şi vigoarea lui Goga. În poeziile sale, Şt. O. Iosif sugerează adesea, nu are construcţia viziunii panoramice, nu are sufletul şi respiraţia necesară unor mari desfăşurări lirice, nici imaginaţia necesară pentru a le gândi poetic, în rezonanţe solide, durabile.

Fantezia sa e mai săracă, redusă la datele generale, cu o schemă succintă şi o notaţie sumară. Există însă o certă frumuseţe a simplităţii, izvorâtă din puritatea liniilor, din transparenţa imaginilor.

O anumită elementaritate a gândului şi a simţirii transpare

uneori, precum în poezia bacoviană, redând senzaţia pustiului sufletesc şi nostalgia după un alt spaţiu. Notaţia scurtă, concentrată are crispări simboliste: „Sunt bolnav, moartea mă îmbie" (*Sărbătoarea*).

O temă simbolistă a poeziei sale e cea a singurătăţii, a izolării eului în faţa unui mediu social de nu ostil, măcar neconform cu idealurile sale şi, deci, neconvenabil.

Elementele simboliste nu sunt însă definitorii pentru Iosif, care e mai curând un tradiţionalist prin nostalgia faţă de spaţiul rural, tema dezrădăcinatului etc.

Două poezii sunt caracteristice pentru această atitudine, *Adio* (1897): „Da, mult mai bine ar fi fost / Să fi rămas în sat la noi, / De-ai fi avut şi tu vreun rost, / De-am fi avut pământ şi boi".

O altă poezie, *Pribeagul*, conţine motivul nostalgiei dezrădăcinatului faţă de matricea spaţială natală.

Şt. O. Iosif a fost, în esenţă, un poet semănătorist prin întoarcerea spre trecut, elogiul satului şi al tradiţiei, opoziţia sat/oraş, deplângerea vremurilor patriarhale şi idilice de altă dată. Aceste elemente semănătoriste, sunt elemente ale unei spiritualităţi transilvane specifice.

Şt. O. Iosif este o verigă de legătură între lirica lui Coşbuc şi Goga.

Satul, văzut printr-o serie de întâmplări, transfigurează o anecdotică simbolică (*Vară*, *Sărbătoarea*) din care se degajă un aer de vechime şi statornicie.

În volumul *E mult de-atunci* întâlnim idile, portrete şi chipuri din viaţa satului, „scene de gen" caracteristice „micului univers" al familiei sau copilăriei.

Poeziile acestea (*Lumea lor*, *Furtuna*, *Domnul profesor*) sunt mici anecdote versificate, atestând o deosebită vibraţie a poetului la cotidianul banal.

G. Ibrăileanu afirma, cu drept temei, că: „Subiectele poeziilor domnului Iosif sunt atât de banale că s-ar zice că multe n-au subiect".

Lirismul lui Şt. O. Iosif depăşeşte însă această tonalitate anecdotică, recurgând la o poezie „de atmosferă", în care esenţialul e conturarea unui sentiment.

Predominante sunt, în poeziile de atmosferă, stările vagi, tulburi, indecise, ambigui, peste care pluteşte o muzică difuză, de o melodicitate specifică. Meşteşugar fin al cuvântului, Şt. O. Iosif creează

o poezie diafană, muzicală şi rafinată. Virtuozitatea lui provine din caligrafierea discretă a imaginilor, din desenul fin şi din cromatica muzicală de esenţă simbolistă: „Se tânguiesc / Tălăngi pe căi / Şi neguri cresc / Din negre văi / Plutind pe munţi" etc.

În *Icoane din Carpaţi* şi *Pasteluri* poezia naturii e autentică, plastică. Alături de ele, volumul *Cântece* anticipează tonalitatea melancolică şi tragică a lui Goga. După *Patriarhale* şi *Credinţe* (1905) curba lirismului lui Şt. O. Iosif e descendentă, în ciuda încercărilor de revitalizare.

Savuroasă rămâne poezia din *Caleidoscopul lui A. Mirea* – rod al colaborării cu D. Anghel. Poezia lui este document istoric – literar al unei mentalităţi de epocă şi al unei psihologii specifice.

OCTAVIAN GOGA

Referindu-se, undeva, la raportul dintre biografie şi operă, dintre operă şi realitate, Octavian Goga scria următoarele: „Arta e un duhovnic implacabil. Oricât am încerca să-i ascundem realitatea, ea ne smulge adevărul întreg. Oricât ne-am da silinţa – nu izbutim să ducem minciunile în templu… Ele rămân la poartă şi noi trecem pragul cu sufletul dezgolit… De aceea operele noastre sunt singurele biografii adevărate".

De-a lungul vremii s-au manifestat faţă de poezia lui Goga atitudini variate şi s-au enunţat opinii adesea contradictorii. Dintr-o perspectivă mai largă, de pildă, a evoluţiei literaturii, G. Călinescu notează despre Goga: „După Eminescu şi Macedonski, Goga e întâiul poet mare din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a liricii lui să pătrundă tot mai adânc în sufletul mulţimii, poet naţional şi pur ca şi Eminescu".

Născut pe 20 martie / 1 aprilie 1881 la Răşinari, Octavian Goga moare pe 6 mai 1938 la Ciucea. Opera lui Goga „se identifică cu întreaga mişcare de la începutul veacului" (E. Lovinescu). Volumele de versuri *Poezii* (1905), *Ne cheamă pământul* (1909), *Din umbra zidurilor* (1913), *Cântece fără ţară* (1916) impun un poet cu o conştiinţă estetică remarcabilă.

În concepţia estetică a lui Goga, poetul este expresie a poporului său. Opera sa este o monografie a satului transilvănean, realizată în datele ei esenţiale, reprezentative. Satul din poezia lui este strivit de nedreptăţi, dezarmat, deznădăjduit. Anii copilăriei au fixat în memoria poetului notele caracteristice ale vieţii rurale, cu obiceiurile, folclorul,

dimensiunile istorice şi semnificaţiile istorico-sociale. Noţiunea de soartă, destin apare cu o semnificativă frecvenţă în universul poetului, constituind o sursă de dramatism şi tragism.

Sentimentul sorţii individuale şi colective se împleteşte cu viziunea tragic-sublimă a lumii, cu conştiinţa unei istorii vitrege, din care nu lipseşte însă ideea speranţei într-un viitor luminos. Ideea de destin se circumscrie, la Goga, pe coordonate istorice şi sociale, se autohtonizează şi particularizează în biografia poetului şi a neamului său.

Elementul substanţial, mai puternic decât soarta e „legea veche", tradiţia, „obiceiul pământului" care condensează în sine experienţe colective şi solidaritate cu acelaşi destin istoric. Pe plan subiectiv, dezrădăcinându-se, rupându-se de sat, de legea străveche, de tradiţie, poetul resimte un acut sentiment al culpabilităţii. Influenţat de Rousseau, poetul crede că civilizaţia e aceea care smulge spiritualitatea umană din climatul ei organic.

Relevante sunt, de aceea, opoziţia sat/oraş, sentimentul de oprimare pe care îl are poetul la oraş, obsesia libertăţii, ce devine o problemă existenţială, capătă un sens moral.

Notele strict concrete ale poemelor (petreceri rurale, figuri individuale, scenele colective) se integrează într-o reprezentare tipică. Pentru realizarea idealurilor naţionale şi sociale, întreaga natură se solidarizează cu cei oprimaţi. În majoritatea poeziilor lui Goga tremură duioşia, jalea, plânsul. Această dispoziţia psihică impune poeziilor lui Goga o structură dual: jale şi plâns demascator în prima parte şi nelinişte, ameninţare şi revoltă în a doua parte. Poezia lui Goga stă astfel sub semnul unei „elegii eroice".

Se poate spune că lirica lui Goga nu are numeroase incidenţe cu folclorul sub raport structural, sintactic, prozodic şi stilistic; cu toate acestea se simte prezenţa unei viziuni în care Goga include folclorul în ansamblul lui. Goga nu prelucrează folclorul, nu-l stilizează, ci absoarbe în versul său atmosfera folclorică. Poezia sa se reliefează în sentimentul dorului, valorificând modul de a fi şi de a simţi al omului din popor.

Adeseori în poezia lui Goga natura ia întruchipări religioase, cu funcţii estetice. Poezia sa nu e dominată de drama relaţiei cu Divinitatea, atitudinea poetului alimentându-se mai curând din demonismul romantic sau din satanismul simbolist. Elementul religios

din poezia lui Goga e mai mult tradiţional, decurgând din datină organică, decât o speculaţie metaforică. Nota profetică se exprimă adesea în lirica lui Goga sub forma osmozei om-natură sau istorie-natură. În *Oltul* – destinul poporului este înfrăţit pe veci cu soarta râului Olt. Biografia Oltului aminteşte simbolic istoria poporului român. Oltul este umanizat, personificat, ridicat la o semnificaţie metafizică.

Clăcaşii este o grandioasă frescă a robiei ţărăneşti. Tabloul clăcaşilor capătă dimensiuni şi relief sculptural, e scăldat într-o lumină tragică, dantescă. Sentimentul speranţei e prezent în final, copilul sugerând ideea unui Mesia mântuitor.

Un om este o sublimă baladă a nefericirii ţăranului român, a chinului la care e supus necontenit acesta.

Odată cu volumul *Din umbră zidurilor* (1913) apar tot mai multe accente subiective sau confesive. Versul lui Goga e tot mai mult oftat intim „în umbra zidurilor" oraşului, un strigăt în pustiu. Apar în această epocă tendinţe semănătoriste tot mai apăsate, după cum pot fi resimţite şi accente simboliste de necontestat. Din poet al maselor, Goga devine tot mai mult poetul propriilor lui frământări, al propriilor eşecuri şi speranţe.

Această poezie a subiectivităţii apelează la modalităţi simboliste, ce-i vor îmbogăţi universul şi structura stilistică. Universul său e mai citadin, mai interiorizat, sentimentul însingurării e dominant în aceste poezii.

În piesa *Domnul notar*, cultul pentru patriarhalitate, pentru tradiţie şi tendinţa spre idealizare a unor relaţii anacronice sunt dominante.

Drama *Meşterul Manole* (1920) reprezintă mitul sacrificiului pentru creaţie. Scriitorul nu reţine din materialul folcloric decât simbolul. Eroul e un artist modern, chinuit de drama creaţiei, care cere, pentru substanţa artistică şi pentru perenitatea ei, jertfa supremă, iubirea. În *Meşterul Manole*, Goga pune probleme creatorului pe un plan mai larg, existenţial şi filosofic.

Publicistica lui Goga e animată de câteva idei fundamentale: definirea spiritualităţii româneşti în cadrul istoric şi geografic dat, ideea unităţii naţionale, rolul artei şi al scriitorului în societate, funcţia pedagogică a presei.

Prin substanţa poeziei sale, prin inovaţiile prozodice, prin

puternica personalitate creatoare, Goga a marcat un moment nou în evoluţia poeziei româneşti, de un deosebit relief şi de o acută pregnanţă. Formula ce integrează, în modul cel mai pătrunzător creaţia lui Goga e aceea de „monografie a satului ardelean". Poetul însuşi e cel care aderă la o astfel de formulă generalizată: „Primul volum, pe care eu, dintr-un sentiment explicabil de modestie l-am intitulat *Poezii*, pe când trebuia să poarte titlul *Acasă* e monografia unui sat. Am luat toate figurile tipice ale satului şi le-am făcut să defileze înaintea mea (...) Era în intenţia mea să fie un fel de *Georgicon*, în care să se înseileze un fel de poezie largă, a tuturor îndeletnicirilor româneşti de la ţară". Această viziune monografică orientează însă atenţia cititorului mai mult spre conţinutul acestei poezii, fixând tipuri, teme, motive, eroi lirici şi ignorând substanţa intimă a lirismului lui Goga, aceea care conferă identitate ideatică şi estetică creaţiei sale.

Ca şi Coşbuc, Octavian Goga a scris mai ales o poezie a mediului rural; diferenţa notabilă e că lumea rurală pe care o configurează liric Goga este una marcată de nostalgie, nostalgie după un paradis pierdut. E o lume bolnavă de melancolie, în vreme ce lumea lui Coşbuc e solară, marcată de vitalitate şi optimism, chiar şi în momentele ei dramatice sau tragice.

Lirica lui Goga poate fi clasificată în mai multe categorii. O primă categorie o formează portretele unor reprezentanţi ai culturii rurale, fie ai culturii de tip folcloric (ţiganul lăutar din *Lăutarul*), fie de tip religios (preotul din *Apostolul*), fie de tip laic (învăţătoarea din *Dăscăliţa*). Este de remarcat că toate aceste poezii dau eroilor lirici calitatea de purtători de cuvânt pentru aspiraţiile colectivităţii săteşti din care fac parte.

A doua categorie e alcătuită din acele poezii ce comunică atitudinea scriitorului faţă de sat, sentimentele şi credinţele autorului faţă de acest spaţiu (*Rugăciune*, *Noi*, *Plugarii*, *Oltul* sau *Clăcaşii*). O altă categorie importantă e cea a „cântecelor de lume", a poeziilor de dragoste şi de petrecere, poezii în care accentul e aşezat pe amorul lumesc, pe atracţia irezistibilă a corpurilor.

Poezia lui Goga a reprezentat, la începutul secolului XX, o „noutate de substanţă" (Ion Pop) dar şi efortul cel mai consistent de depăşire a epigonismului posteminescian, prin depăşirea retorismului, prin bogăţia de sensuri şi de forme lirice pe care aceste creaţii o conţin. Creator al unei poezii ce mizează pe valorificarea tradiţiei, Octavian

Goga e un autor greu de încadrat, căci în structura sa literară se regăseşte un amestec de paşoptism, eminescianism şi sensibilitate novatoare; concepţia paşoptistă în opera lui Goga se relevă prin protestul social, prin ideologia mesianismului poetic, prin sentimentul revoltei şi cultul creaţiei în izbăvire. Pe de altă parte, influenţa eminesciană se face simţită la nivelul realizării artistice, dar şi în ceea ce priveşte melancolia gravă ce răzbate, nu o dată, din versurile sale. De asemenea, Goga s-a apropiat de estetica simbolistă, prin câteva repere afective sau prin tonalitate (anxietate, nostalgie, poezia toamnei, motivul ploii, etc.).

Disociind ceea ce e sentiment patriotic, ideologie literară şi retorism de valoarea estetică intrinsecă a versurilor lui Goga, G. Călinescu observa că acesta e „poet naţional şi totodată pur ca şi Eminescu". Prin aceasta se afirmă de fapt întâietatea caracterului vizionar al creaţiei lui Goga, căci nu latura documentară ilustrează lirismul poetului ardelean, ci însuşirile estetice propriu-zise, fiindcă, notează Călinescu, „jalea a rămas pură, desfăcută de conţinutul politic", după cum Mircea Popa susţine că poezia lui Goga „tinde să fie nu o frântură din plânsul celor mulţi, ci chiar *plânsul* însuşi, bocetul sfâşietor şi deznădăjduit al întregii umanităţi îndoliate".

În acest fel, printr-un proces de generalizare lirică, „jalea şi tânguirea devin expresii ale sentimentului unei tragedii colective, istorice" (D. Micu); poezia depăşeşte, astfel, impulsurile sociale şi naţionale, realizând o sinteză lirică metafizică, aşezată într-un plan estetic superior, după cum remarcă şi G. Călinescu: „Şi Eminescu şi Goga cântă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit în experienţa crudă a vieţii, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului". Caracterul vizionar al versurilor lui Goga e strâns legat de dimensiunea mesianică, căci, nu de puţin ori, poetul exprimă sub forma unor lamentări ritualizate, cu accente biblice sau liturgice, jalea, suferinţa, „visul neîmplinit", poetul văzând în propria lui artă un sacerdoţiu, o religie care favorizează epifania mântuirii. Din caracterul mesianic al versurilor derivă, însă, şi aspectul alegoric şi simbolic al imaginilor lirice, cultivarea aluziei şi sugestiei, transcrise într-o expresie oarecum esoterică, adresată parcă doar unor iniţiaţi: „Neputându-se exprima liber, el a trebuit să se retracteze adesea în formule vagi şi misterioase, ocolind cuvântul propriu, într-un amestec de bărbăţie şi de jelanie şi, mai ales, de

vaticinaţie, vrednică de vechii profeţi în aşteptarea frenetică a mântuitorului, a dezrobitorului, ce va răzbuna milenara nedreptate" (E. Lovinescu).

Primejdia declamaţiei lirice, a retorismului festiv e înlăturată de tonul liturgic, de atmosfera de solemnitate şi gravitate. Ceea ce constituie nota distinctivă a lui Goga faţă de Iosif sau Coşbuc e „sinteza tărâmului realului în sensul cel mai acut al cuvântului cu acela al istoriei şi al legendei. Pe aceste trei condiţii se află pentru Goga singura structură a sufletului românesc" (V. Râpeanu). Dacă poeţii semănătorişti proiectau asupra satului o lumină idilică, o atmosferă patriarhală, Goga fixează în versurile sale imaginea complexă, dramatică a satului românesc confruntat cu o existenţă aspră, cu o istorie vitregă.

Goga nu e străin, însă, de simbolismul care îşi structurase o retorică specifică literaturii române a începutului de secol XX. Astfel, poeziile din volumul *Din umbra zidurilor* sunt mărturia unei dereglări a sensibilităţii lirice a poetului. Orizontul rural se estompează, poetul fixând, în poeme nostalgice, peisaje citadine, mai ales pariziene.

Spaţiul citadin are, în versurile acestui volum, reflexe demoniace, aici totul e contafacere, mască, orice posibilitate de refugiu fiind refuzată eului liric. M. Zaciu subliniază, în legătură cu această etapă a liricii lui Goga faptul că „paralel cu Bacovia, rătăcind ca şi acela prin oraşul deşert, poetul are senzaţia acută a descompuneri şi pustiului (...), a trecerii irevocabile".

Fiorul metafizic al liricii are un suport concret, el contopindu-se cu elementele naturii concrete. Talentul lui Goga constă chiar în capacitatea de a investi amănuntul cu semnificaţia neaşteptată, care depăşesc forţa semantică a cuvântului obişnuit, totul înscriindu-se într-un registru liric mesianic, de o solemnă gravitate.

Particularităţile artistice ale scrisului lui Goga se relevă mai ales în dinamica viziunii, căci, după cum observă Constantin Ciopraga, „există un stil Goga, grandios-vizionar, rezultând din amplificarea dimensiunilor şi repetiţia în ritm suitor". Versurile lui Goga, „amestec de observaţie realistă şi de proiecţie simbolică" (E. Lovinescu) se identifică cu destinul celor mulţi, comunicând în mod direct drama celor anonimi („Sunt cântăreţul celor fără nume" – *O rază*). Poezia lui Goga e, aşadar, o sinteză de jale metafizică şi de energie concentrată, de lamentaţie şi de verb vehement, astfel încât satul lui Goga e, pe de o

parte, o realitate socială şi istorică determinată, dar pe de altă parte e şi un spaţiu metafizic, ce încorporează trăsăturile Transilvaniei întregi. N. Iorga, în *Semănătorul* (1905) observă faptul că Octavian Goga e „un poet local, în cel mai înalt şi mai adânc înţeles al cuvântului", „unul din poeţii naţionali, nu plecând de la teorii sau sentimente generale".

Poezia lui Goga e, în esenţă, o poezie ce condensează, într-o formulă lirică inimitabilă, suferinţa neamului românesc, distilată până la dimensiunea metafizică.

Rugăciune

Poezia a fost publicată pentru prima oară în revista „Luceafărul", nr. 17, din 1 septembrie 1905 şi reprodusă în volumul *Poezii* din 1905. E figurată aici, în versuri de un tulburător dramatism, concepţia despre artă a lui Goga, concepţie dominată de imaginea poetului ca exponent nu al propriilor frământări intime, ci al idealurilor celor mulţi. De altfel, un fragment din *Mărturisiri literare* (1932) vine să completeze semnificaţiile acestor versuri: „Eu, graţie structurii mele sufleteşti, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui şi se transformă într-o trâmbiţă de alarmă. Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat… Am văzut în scriitor un semănător de credinţe şi un semănător de biruinţe".

E neîndoielnic faptul că lirica lui Goga e una a protestului şi a fiorului tragic asumat în deplin exerciţiu al suferinţei celor mulţi. Departe de a-şi căuta refugiul în cine ştie ce modele compensative, precum romanticii, Goga e un poet ancorat cu întreaga lui fiinţă în istorie, în clipa prezentă, cu un contur dramatic, un „exponent al simţirii colective", cum îl defineşte Şerban Cioculescu.

Poezia debutează cu o invocaţie adresată divinităţii prin care poetul, tribun al neamului său, imploră forţa de a-şi rostui destinul poetic şi de a exprima adevărurile celor mulţi. Răzbat, în aceste versuri sonore, solemne şi grave, energia revoltei, mesianismul şi vizionarismul lui Goga. Poetul resimte oboseala, neputinţa, zbuciumul sufletesc şi dezorientarea într-o lume convulsivă, fără noimă, ce îşi trimite ispitele sale simţurilor şi conştiinţei. Fiinţa supremă este implorată să-i „orânduie" cărarea poetului, să-i dea acestuia un sens în viaţă, să-i călăuzească destinul. Puterea de a iubi, dar şi forţa urii sunt

deopotrivă revendicate, în numele dezlegării de patimile individuale şi de integrare în dorurile mulţimii al cărei exponent năzuieşte să fie poetul.

Repetarea până la obsesie a pronumelui personal de persoana I în diferite variante (eu, pe mine, mie) corelat cu pronumele personal de persoana a doua şi cu recurenţa vocativelor şi a verbelor la imperativ – toate acestea au darul de a amplifica forţa expresivă a acestei confesiuni, a acestei implorări patetice care dă posibilitatea poetului să-şi plasticizeze crezul artistic şi idealul de viaţă: „Rătăcitor, cu ochii tulburi, / Cu trupul istovit de cale, / Eu cad neputincios, stăpâne, / În faţa strălucirii tale. / În drum mi se desfac prăpăstii, / Şi-n negură se-mbracă zarea, / Eu în genunchi spre tine caut: / Părinte – orânduie-mi cărarea! // În pieptul zbuciumat de doruri/ Eu simt ispitele cum sapă, / Cum vor să-mi tulbure izvorul/ Din care sufletu-mi s-adapă. / Din valul lumii lor mă smulge/ Şi cu povaţa ta-nţeleaptă, / În veci spre cei rămaşi în urmă, / Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă".

Patimile, ispitele, rătăcirile, ursita sunt în creaţia lui Goga elemente ale unui traseu iniţiatic pe care poetul, fiinţă înzestrată cu harul verbului, trebuie să-l parcurgă pentru a-şi atinge ţelul său primordial, acela de a exprima voinţa, idealurile, durerile semenilor săi. I. Negoiţescu subliniază că „Profetul care se rosteşte în poezia lui Goga se conformează aproape întru totul modelului biblic: un intermediar între Dumnezeu şi poporul căruia acest vizionar înfricoşător îi aparţine, misiunea sa fiind personală şi neprofesională. Nu poetul ca poet vaticinează în strofele lui grele şi fluide ca apele ce cad pe cataractă, ci tocmai poetul acesta, anume convocat de divinitate, purtător al unei sarcini transcendente, al unui mesaj divin".

Pentru a atinge starea de graţie, pentru a-şi găsi drumul în artă poetul trebuie să se purifice prin suferinţă, trebuie să se lepede de ispita frământărilor intime, să-şi amplifice cântul pentru a cuprinde umanitatea în întregul ei, cu bucurii şi suferinţe, farmecul firii deopotrivă cu revelaţiile de nepătruns ale transcendentului: „Dezleagă minţii mele taina/ Şi legea farmecelor firii, / Sădeşte-n braţul meu de-a pururi/ Tăria urii şi-a iubirii. / Dă-mi cântecul şi dă-mi lumina/ Şi zvonul firii-ndrăgostite, / Dă-i raza soarelui de vară/ Pleoapei mele ostenite. // Alungă patimile mele, / Pe veci strigarea lor o frânge, / Şi de durerea altor inimi/ Învaţă-mă pe mine-a plânge. / Nu rostul meu, de-a pururi pradă/ Ursitei maştere şi rele, / Ci jalea unei lumi, părinte,

/ Să plângă-n lacrimile mele".

În viziunea lui Octavian Goga actul poetic nu trebuie să se rezume la expunerea în gamă minoră a frământărilor individuale, a patimilor eului îngust, limitat, ci trebuie să însemne o transfigurare în verb a năzuinţelor unei întregi comunităţi sociale şi naţionale. Finalul poeziei este întruparea lirică a unui tablou grandios, de o sugestivitate sublimă, în care, printr-un lexic evocator şi, în acelaşi timp, de intensă plasticitate, poetul dă glas răzvrătirii, patetismului, mesianismului ce-l defineşte atât de bine. Cuvintele ultimelor două strofe sunt încărcate de fior al revoltei şi suferinţei condensate, de reculegere şi ţinută protestatară în egală măsură (vifor, urlă, gem, furtună, fulgere albastre etc.). E concentrată aici, în imagini de înaltă vibraţie, concepţia lui Goga despre artistul privit ca un *poeta vates,* ca un apostol al neamului său, ca un deschizător de drumuri şi un vizionar: „Dă-mi tot amarul, toată truda/ Atâtor doruri fără leacuri, / Dă-mi viforul în care urlă/ Şi gem robiile de veacuri. / De mult gem umiliţii-n umbră, / Cu umeri gârbovi de povară… / Durerea lor înfricoşată/ În inimă tu mi-o coboară. // În suflet seamănă-mi furtună, / Să-l simt în matca-i cum se zbate, / Cum tot amarul se revarsă/ Pe strunele înfiorate; / Şi cum sub bolta lui aprinsă, / În smalţ de fulgere albastre, / Încheagă-şi glasul de aramă: / *Cântarea pătimirii noastre*".

Întreaga poezie ar putea fi concentrată în această construcţie metaforică ce adună în amploarea sa semantică crezul artistic al lui Goga, poet cu verb energic şi răscolitor, ce-şi asumă arta ca devoţiune faţă de colectivitate, ca menire patetic angajată, pusă în slujba semenilor.

Tonalitatea poeziei e una dramatică, iar vocabularul liric e restrâns, însă concentrat asupra unor cuvinte evocatoare, de intensă vibraţie afectivă (*jale*, *plânge*, *amar*, *furtună*, *fire*, *cântec*) ce converg, toate, spre ideea suferinţei şi a vaticinaţiei. Din punct de vedere prozodic, poetul apelează la octava de opt/ nouă silabe şi la un ritm ce îmbină iambul cu peonul. Fraza poetică este amplă, întinsă pe lungimea a patru versuri, foarte adecvată pentru a modula poezia în registru retoric şi pentru a preciza o anume regularitate de tonalitate şi de viziune ce străbate întreaga creaţie.

Dimineaţa

Poezia *Dimineaţa* a fost publicată în volumul *Poezii* din 1905, volum ce concentrează în versurile sale vocaţia lui Goga de poet al

„pătimirii noastre”. Configurând o monografie lirică a satului transilvănean, cum s-a spus de atâtea ori, Goga e un poet al amplitudinii şi al profunzimii ritualice. Poezia lui Octavian Goga stă, parcă la cumpăna dintre temporalitate şi atemporalitate. Fără îndoială că ea exprimă, pe de o parte, o stare de spirit, de revoltă, de jale şi suferinţă, stare generată de o situaţie istoricește determinată şi determinabilă. Pe de altă parte, însă, jalea, suferinţa, pătimirea capătă la poetul ardelean contotaţii şi sensuri metafizice, ele sunt sublimate, astfel încât, pornind dintr-un plan istoric, empiric, ele ajung într-un plan infinit mai nuanţat, simbolic, retranşându-se în metafora cu iz alegoric. În acest sens vorbea G. Călinescu de un anume „ermetism” al poetului: „Ţara pe care o înfăţilează această poezie are un vădit aer hermetic. E un Purgatoriu în care se petrec evenimente procesionale, în care lumea jelește misterios, împinsă de o putere nerevelabilă, cu sentimentul unei catastrofe universale”.

Ceea ce uimește cu deosebire în lirica lui Octavian Goga este limbajul poetic, cu nuanţări şi modulaţii ale gândului deosebite, cu rezonanţe de litanie şi cu cadenţe solemne ale frazei. Acest aspect este relevat de Mircea Scarlat: „Prin Octavian Goga, poezia română pare a intra în intemporal. Nouă faţă de limba lui Conachi, dar veche faţă de cea a lui Eminescu, rostirea lui Goga pare a fi contemporană şi cu noi şi cu Dosoftei! Este în ea un farmec şi, deopotrivă, o largă accesibilitate, greu de întâlnit la alţi mânuitori ai versului românesc. Sugestia profundă pe care o oferă este aceea de *perenitate*. Limbajul poetic al lui Goga nu este, desigur, un miracol, explicându-se prin originala selecţie operată între elementele unui grai milenar (…). Graiul este însă, la Goga, mai mult decât un instrument de comunicare: este o voce supraindividuală, tutelând comportamentul indivizilor şi stabilindu-le locul în lume”.

Verbul lui Goga are rezonanţe de bocet şi ecouri ale odei eroice, pentru că aici sunt înmănuncheate jalea, suferinţa acumulată de veacuri, represiunea şi împilarea şi, pe de altă parte, conştiinţa revoltei, dimensiunile eroismului, revelaţiile mesianismului, ale încrederii într-un viitor mântuitor de patimi.

Volumul *Poezii*, din 1905, premiat de Academia Română, reprezintă, în viziunea criticului V. Fanache, în contextul liricii modelate de verbul eminescian „un moment de evidentă mutaţie estetică, grefată pe încrederea în evoluţia condiţiei umane şi vehiculată

de un limbaj profetic. E cântecul unui vizionar încălzit de razele unei umanităţi deocamdată ideale, dar a cărei apariţie implacabilă, asemenea astrelor, neabătute în drumul lor, nu presupune dubiul. Dorurile, atmosfera cernită, tonalitatea de bocet, cu un cuvânt «pătimirea» aproape ireală degajată de o bună parte a versurilor, imaginează o vârstă tragică, am zice a nenorocului, care însă nu se confundă cu sfârşitul".

Poezia *Dimineaţa* are, în prima sa parte, un aspect de pastel. E pastelul unei naturi solemne, de o grandoare desăvârşită, în care elementele sunt parcă imuabile, nemişcate în tiparele lor ancestrale, respirând taina gravă a propriei lor existenţe. Impresia de nemişcare, de imobilitate a unei lumi ce se conturează treptat, ieşind parcă din haosul nopţii, este amplificată şi de sugestia somnolenţei de care firea e cuprinsă în acest moment al zilei. Poetul surprinde dimineaţa, momentul zilei în care lumina nu s-a desfăcut încă de întuneric, în care formele sunt încă indistincte iar contururile sunt nedesăvârşite. Momentul matinalităţii este un moment al expansiunii vitaliste, al prospeţimii şi suavităţii, în care fiinţele şi lucrurile au un desen limpede, iar spaţiul e parcă fluid, lipsit de pondere, imaterial. Simţurilor le e promisă astfel o realitate cu contur net, de o neprihană extatică, în care departele şi aproapele se ating şi se îngemănează.

Somnul elementelor ce stăpâneşte firea e sugerat în versuri de mare limpezime. Axa imagistică ce structurează viziunea poetică, cel puţin în primele două strofe, e una ascensională; se porneşte de la elementul teluric, elementar, fenomenal, spre înalt, spre spaţiul celest, transcendent: „Cu grele răsuflete apele dorm, / Pe lanuri dorm spicele grele, / Asupra pădurii veghează de sus/ Cetatea eternelor stele. / Luceafărul bolnav din lumea de-ngheţ, / Clipeşte din gene molatic, / Când dorul pribeg de pe-o creastă de ulm/ Şi-l geme porumbul sălbatic… // Şi dorul în gemet se nalţă la cer/ Câmpii de îngheţ să-nfioare; / Luceafărul simte văpaia arzând/ Şi tremură bietul şi moare. / Cu ochii plânşi stelele toate se duc/ Pe patul de nori să se culce; / Din dragostea stinsă în neguri de zări/ Lin picură liniştea dulce".

Poetul nu celebrează aici, pur şi simplu, o natură elementară, indiferentă la soarta omului, retrasă în sine, ci una care se deschide fiinţei umane, îi cunoaşte dorurile şi aspiraţiile, se află, cu alte cuvinte, într-o stare de comuniune de nedesfăcut cu făptura umană. Elementele

naturii sunt cele care conservă, în fibra lor purtând pecetea universalităţii şi a eternului, misterele vieţii şi ale morţii, tainele de nespus ale cosmosului întipărite în lucrurile efemere. Câmpia, râul, lanurile, stelele, pădurea – sunt elemente ale cadrului natural ce configurează o ambianţă protectoare în lirica lui Goga, potenţând virtuţile jalei şi ale revoltei şi ritmând existenţa umană în conformitate cu legi şi datini ancestrale. Realitatea şi mitul, elementarul şi fabulosul se contopesc aici, în acest peisaj ce are o structură elegiac-feerică. Doina este tocmai glasul naturii, o natură melancolică, tristă, ce-şi încorporează în propriile sale armonii arpegiile sufletului omenesc, atât de încercat, atât de supus la cazne seculare. Între fire şi fiinţa umană e, astfel, mai mult decât armonie, e o simbioză benefică, tulburătoare şi gravă: „În taina tăcerii porneşte-se vânt/ Să mângâie trestia-n vale, / Pe-ascuns o sărută, dar dragostea lui/ O văd licuricii din cale. / Şi-o spun licuricii la frunze de soc/ Şi socul pădurii o spune, / Şi frunzele toate grăbite tresar/ Şi-ncepe pădurea să sune. // Se duce iar vântul, pribeagul drumeţ, / Sfios fâlfâind din aripă, / Din doru-i nestins şi-n veci călător/ O doină domol se nfiripă. / Şi doina o cântă alunii din crâng/ Şi-o tremură-n murmur izvorul, / Şi doina trezeşte şi turma din deal/ Şi turma trezeşte păstorul”.

Ultima parte a poeziei transferă energiile semantice ale lirismului dinspre pastel spre oda solemnă, spre viziunea mesianică, de o gravitate ceremonioasă pe care o transcrie autorul în versul său, încordat şi delicat totodată, expus spre revelaţiile firii şi, totodată retranşat în propriul cerc afectiv. Încrederea în viitor, profetismul sunt stări de spirit ce se leagă adânc de tectonica unei naturi ce ştie a-şi modula efluviile şi ritmurile în funcţie de dispoziţia făpturilor umane: „Din fundul de peşteri vin umbre şirag/ Şi-ascultă durerea cântării, / De patima doinei şi umbrele mor, / Cu lacrimi plâng genele zării, / Şi doina se zbate şi frunzele plâng/ Şi codrul prelung se nfioară, / Când iată, prin neguri cu sârg străbătând, / O rază solie pogoară: // Deschideţi larg poarta, cărunţilor brazi, / Să vie rupăratul măririi, / Să mângâie jalea nestinsului dor, / Să-mpace durerile firii…”

Viziunea istorizantă este aproape cu totul absentă în *Dimineaţa*. Aici ni se revelează un aer de atemporalitate, elementele stau sub semnul eternului, firea reflectă, în sine, reculegere şi avânt mesianic, gravitate şi sugestie a forţei elementare. Acordul dintre fiinţa umană şi natură este deplin în această poezie, ce ne dă sugestia unor taine de

nepătruns şi a unor sentimente de o adâncime nebănuită. Elogiul firii se împleteşte cu expresia suferinţei umane şi, în cele din urmă, cu profetismul clamat cu o delicateţe liturgică.

Lirismul lui Goga este, şi în *Dimineaţa*, alegoric şi dedus din datele emprice, recules şi vizionar, într-o expresie ce are un aer de vechime imemorială, care caută să dea o sugestie a tainelor ancestrale ale lumii şi a murmurului elementelor arhetipale.

Clăcaşii

Poezia *Clăcaşii* a fost publicată pentru prima oară în revista „Luceafărul" din 1 octombrie 1905, iar apoi în volumul *Poezii* din acelaşi an. Şi aici se străvede, în filigranul versurilor energice, statuare, revelatoare pentru condiţia de poet mesianic a lui Goga, crezul artistic al poetului. Astfel, în viziunea lui Octavian Goga, poetul e dator nu să cânte tribulaţiile eului intim, nu să celebreze propriile afecte într-o mişcare centripetă a lirismului, ci, mai degrabă, să lepede de la sine orice subiectivism şi să se deschidă spre cei mulţi, spre durerile şi aspiraţiile semenilor săi, pe care să le înglobeze într-o monografie lirică, de o amplitudine şi profunzime capabile să redea în culori autentice tragismul vieţii, legile nescrise, dar cu atât mai tiranice ale destinului, tradiţiile şi datinile imuabile ce ritmează durata omenească.

Pe de altă parte, trebuie observat că imaginea ţăranului şi a satului nu mai este înconjurată de acea aură de veselie şi optimism ca în idilele lui Coşbuc, de pildă. Există o autenticitate a simţirii şi reprezentării trăirilor celor mulţi şi obidiţi, o veridicitate a notaţiilor lirice celor mai subtile. Goga însuşi, în *Fragmente autobiografice*, se delimitează de viziunea festivă, etnografică, euforică a lui Alecsandri sau Coşbuc („Eu am văzut pe ţăran un om chinuit al pământului; n-am putut să-l văd în acea atmosferă în care l-a văzut Alecsandri în pastelele sale şi nici n-am putut să-l văd încadrat în acea lumină şi veselie a lui Coşbuc").

Prin caracterul său amplu, de epos liric cu amprentă tragică, poezia *Clăcaşii* ne oferă, într-un anumit sens, şi o sinteză a modalităţilor artistice, tematice şi expresive, ale lirismului lui Goga. Pentru geneza poeziei este edificatoare o mărturisire a poetului, ce clarifică unele elemente de elaborare şi de mesaj liric: „Da, subiectul literar, el se plimbă, el vine cu noi, îl ducem în subconştientul nostru, el e un tovarăş care din când în când înalţă capul sus, se dă la o parte ca să vie iarăşi. Vă pot spune că aşa am plimbat imaginea clăcaşului

român pretutindeni; am dus-o cu mine, m-am plimbat prin muzeele din Berlin şi am scris această poezie *Clăcaşii* în grădina de la Charlottenburg. Am cântat simţirea mea cu atât mai veridic, cu cât eram mai departe de ţară, fiindcă o duceam în sângele meu". Se poate deci spune că această poezie reprezintă expresia, sublimată liric, a unei experienţe existenţiale, purtată îndelung de poet în cugetul său şi căreia depărtarea de ţară i-a dilatat contururile dramatic, încât, pentru a se elibera de tensiunea imaginii clăcaşilor chinuiţi, poetul a transpus-o în vers.

Poezia ne introduce în atmosfera zilei de vară, marcată de o căldură copleşitoare, în care sunt reprezentaţi clăcaşii, o masă informă de oameni, în care e sintetizată, parcă, întreaga suferinţă umană, într-o alegorie de puternică vibraţie afectivă. Discursul liric nu este însă total detaşat de imaginile consemnate, ci, mai curând, implicat subiectiv, ceea ce conferă imaginilor poetice o şi mai mare credibilitate şi autenticitate. Această subiectivitate, garanţie a autenticului de viziune şi stil, e amplificată de prezenţa unor pronume şi verbe de persoana întâi (vedeam, simţeam, sufletu-mi, mă-ndeamnă etc.).

Descrierea clăcaşilor se realizează în tuşe dense, în imagini plastice, de o extremă sugestivitate, în portrete de grup aproape statuare: „Era în miezul zilelor de vară, / Şi soarele, din drumul lui de pară, / Îşi trimitea săgeţile aprinse. / Din brâul lui, din haina lui senină, / Descopciate ţinte de lumină/ Cădeau sfârmate-n pulberea de rază/ Pe revărsarea ţarinei întinse/ Şi ascuţeau ucigătoare suliţi… // Eu le vedeam înşiruirea lungă, / Cum gârbovită, neet înaintează, / Cum, stăruind, prin holdă-şi taie uliţi/ Cerşitorind cu ochii stinşi o dungă/ De nor pribeag în vânătul de zare. / Când secerea-n trudita ei cărare/ Şir aşternea în snopii grei de aur// Prisosul sfânt de binecuvântare. / Erau clăcaşii: oştenii fără nume/ Ce duc războiul mare-al tuturor a, / Ei ce se sting în neguri şi uitare/ Şi cad şi mor de cruda-mpovărare/ A tuturor durerilor din lume… // Erau atâţia-n slujba lor de clacă, / Cei osândiţi să plângă şi să tacă: / Moşnegi slăbiţi, ce scris aveau pe frunte/ Zădărnicia pletelor cărunte; / Bărbaţi sfârşiţi, cu sufletele moarte, / Cu tot amarul unei vieţi deşarte. / Şi-n lung şirag, femeile trudite, / Cu ochii stinşi, cu sânul supt de trudă, / Înaintau în cale, gârbovite/ De munca lungă, vitregă şi crudă. / Cum se târa poporul mut de umbre/ Părea o ceată tristă de-ngropare, / Şi arşiţa cădea ucigătoare/ Pe-a secerii sclipire ne-ndurată".

În cea de a doua parte a poeziei poetul transpune, în versuri sumbre, o atmosferă dantescă, în care, s-ar părea, oamenii sunt condamnaţi pe vecie la o trudă copleşitoare, pentru păcate neştiute, de un stăpân nemilos. Versurile poeziei capătă, în această secvenţă, solemnitate şi o anume grandoare a suferinţei, a trudei anonime ce se săvârşeşte într-o deplină uitare de sine. Valorificarea efectelor stilistice ale comparaţiei are aici rolul de a amplifica atmosfera sumbră, lipsită de orizont, ca şi paloarea dantescă ce se citeşte pe feţele clăcaşilor („În urma lor, încet, fără zăbavă, / Ca un blestem din vremuri înnoptate, / Ca o pedeaps-a veacuri de păcate, / Venea stăpânul gliei odrăslite, / Cu zâmbetul nădejdii împlinite, / Cu pasul greu de-atâta sănătate. // Obrajii lui se aprindeau în pripă, / Şi-n ochii lui ardea mânia oarbă/ Când vreun moşneag sta locului o clipă, / Tremurător cu mâneca să-şi şteargă/ Sudoarea grea ce-i picura din barbă. // Şi se târa poporul mut de umbre/ Neputincioasă ceată de-ngropare. / Iar când a fost în ceasul de amiază, / Şi le-au adus merindea lor amară, / Din pâne de neghină şi săcară, / Ei stau sfârşiţi, cu ochii duşi departe, / În adâncimea zărilor deşarte. // Eu le vedeam înşiruirea lungă/ De mucenici nerăsplătiţi ai pânii, / Cei logodiţi de veacuri cu durerea, / Şi două lacrimi mi-au curmat vederea, / Căzând încet în bulgării ţărânii…”).

Ultima parte a poeziei aduce cu sine şi o mutaţie de viziune, pentru că aici tonalitatea nu mai este apăsătoare, sumbră, cu reflexe agonice şi accente infernale. Avem de a face, în ultimele strofe, cu o tonalitate vizionară, marcată de mesianism, de un dinamism profetic ce face să vibreze versurile de încredere şi speranţă. „Înfricoşata clip-a primenirii” este, în fond, momentul revelaţiei, al purificării morale a unui neam obidit, al regenerării fiinţei etnice, prin intermediul unui Mesia izbăvitor. Aceste secvenţe finale sunt dominate stilistic de metafore extrem de sugestive şi plastice, în acelaşi timp („ziua mare-a învierii”, „ceasul poruncit să vie” etc.). Rezonanţa versurilor are un timbru sublim şi patetic, vizionarismul întrupându-se ca un moment de sărbătoare a firii („Azi ochii lui ascund în adâncime/ Măreaţa taină nepătrunsă mie/ A ceasului cel poruncit să vie, / Să sfarme jalea din viitorime. / El, cel frumos şi frate bun cu glia, / Nou întrupatul suflet de Mesia, / Va fi judeţul ceasului de mâne/ Ce-ntr-un zorit aprins de dimineaţă, / Cu mâna lui vitează, îndrăzneaţă, / Zdrobi-va cartea legilor bătrâne. / El va-ntrupa în strigăt de chemare/ Cuvântul sfânt ce

azi adăpostește, / În licăriri de tainice altare, / Biserica nădăjduirii noastre. / Și strigătul întraripat va crește, / Prin plaiuri largi, prin munți purtând cuvântul, / Și va trezi din somnul lui pământul, / Și rumeni-va zările albastre").

În copilul văzut în acea amiază de vară, Goga vede un salvator al celor mulți și umili, un Mesia ce trebuie să dezlege de patimi neamul său și să-i redea un orizont nou, eliberându-l de suferințe și de captivitatea umilințelor la care este supus.

Poet de structură și de viziune romantică, Goga este, în mod evident, apropiat și de realitățile pe care le transcrie liric în versul său, solemn și grav, de bocet și de jale metafizică, ce transcende împrejurările concrete. El este, cum subliniază Călinescu, „poet național și pur ca și Eminescu". Sublimată, suferința se transformă în elegie ori revoltă, în impuls vizionar ori în accent mesianic.

Apostolul

Structura poetică și afectivă a lui Octavian Goga s-a înscris în perimetrul unui singular gest de comuniune cu suferințele și umilințele celor mulți. Poetul pune între paranteze (în volumele sale cele mai reprezentative, cel puțin) tribulațiile eului său îngust, regăsindu-se în eul cel larg, al colectivității, în năzuințele neamului din care face parte. Vocea poetului este tot mai mult una ce are rezonanțe mesianice și accente de jale ori de răzvrătire.

O astfel de concepție despre poezie, ca expresie a aspirațiilor colectivității este exprimată de Goga și în câteva rânduri din *Mărturisiri literare*: „Eu, grație structurii mele sufletești, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trâmbiță de alarmă. Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat, un pricinuitor de rebeliune. Am văzut în scriitor un semănător de credințe și un semănător de biruință".

Atmosfera specifică poeziei lui Goga este tocmai aceasta, o atmosferă de suferință distilată în cântec, de jale transpusă în gestul ritualic, de eden pierdut în care mai adastă doar sporadic amintirea reliefului unei lumi de aspect mitic. Starea paradiziacă din *illo tempora* s-a preschimbat în infern necruțător, lumina raiului a căpătat irizări dantești, în timp ce lucrurile și ființele capătă palori ale damnării și ale unei dramatice claustrări în propriul univers constrângător.

Călinescu a surprins foarte bine structura acestei lumi poetice, atunci când o definește ca „un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit în experienţa crudă a vieţii, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului”.

Amestec de elegie şi de energie a revoltei, poezia lui Goga transfigurează, în substanţa sa intimă, relieful satului românesc transilvănean, în datele sale generice, cu figuri exemplare şi cu destine reliefate extrem de plastic. Valoarea estetică şi etică pe care o acordă Goga satului ca matrice spirituală, mitică a etnosului românesc transpare şi din câteva însemnări revelatoare din *Fragmente autobiografice*: „Eu am pornit în literatură de la o idee monografică a unui sat: am crezut că satul reprezintă prin sine unitatea organică a sufletului acestui popor; satul reprezintă prin sine expresia purităţii de rasă; să dau deci monografia sufletească a satului, cu toate frământările lui, cu tot ce e zvârcolire în el”.

Satul lui Goga este, desigur, unul determinat istoric, circumscris din perspectiva devenirii sale în timp, dar, în acelaşi timp, avem a face aici şi cu o geografie mitică, în măsura în care gesturile ţăranilor, ale dascălului, preotului etc. au în ele o aură de arhetipal, ele repetă un scenariu iniţiatic, statornicit de o tradiţie milenară.

V. Fanache subliniază unele particularităţi ale viziunii lui Goga asupra satului: „Lumea rurală este înainte de toate ţărănească, însă laolaltă cu ţăranul convieţuiesc în raporturi inseparabile dascălul, preotul, judele, lăutarul etc., părţi constitutive ale unui întreg univers cristalizat de-a lungul secolelor. Această umanitate a satului apare, în al doilea rând, nu numai diversă, dar şi specifică. Orice colectivitate umană este produsul unei istorii, efectul unui trecut determinat de o sumă de factori, succesiune neîntreruptă a eforturilor desfăşurate de zeci de generaţii către desăvârşire. (…) Ce interesează din trecut este sâmburele viu, roada gândurilor cu care s-au coborât strămoşii în groapă, nădejdile lor neîmplinite, jalea şi cântecul lor”.

Poezia *Apostolul* se înscrie în datele esenţiale ale concepţiei estetice a lui Goga. E prezent aici şi sentimentul naturii, aflată în strictă comuniune cu durerile oamenilor, e prezent şi mesianismul funciar al poetului, ca şi simţul de revoltă, sublimat în câteva gesturi, constras la o reprezentare simbolică.

Prima strofă a poeziei are rolul de a contura decorul în care se integrează, cu naturaleţe, cu un firesc desăvârşit, cu neprihană şi

gesturi domoale, figura „apostolului”. Peisajul e construit cu o peniță fragilă, în tuşe delicate şi într-un desen esenţializat până la puritatea inefabilului.

Cele câteva elemente ale decorului imprimă spaţiului un aspect de sacralitate difuză, ce pluteşte în aer redând lucrurilor un contur mitic. Nimic distonant în această atmosferă de pace, de împăcare, de seninătate sublimă în care razele soarelui se sting domol, iar „zvonul din dumbravă” conteneşte. Poetul pune în scenă, prin această descripţie a armoniei unei lumi revolute, cu sunete ce reverberează tot mai slab şi cu gesturi fragile, un ceremonial al celebrării trecutului şi în acelaşi timp, un scenariu al suferinţelor ce vor fi evocate de „apostol”. Natura, aflată în ceasul acesta de vrajă, de sfinţenie şi de mister, sumar schiţată, îşi păstrează, totuşi, rolul de determinare a datelor unui peisaj specific, particular în esenţialitatea lui: satul transilvănean.

La această particularizare a datelor peisajului contribuie şi câteva cuvinte de aspect popular şi regional („vecernie”, „căpiţă”, „podmol”, „frăgar”), toate acestea înserate armonios în structura scenariului liric: „Ca o vecernie domoală/ Se stinge zvonul din dumbravă, / Pleoapa soarele-şi închide/ Sus, pe-o căpiţă de otavă. / Norodul a cuprins podmolul/ Lângă frăgarul din uliţă – / De cârjă sprijinit răsare/ Bătrânul preot la uliţă”.

Este figurat apoi portretul liric al „apostolului”, „bătrânul preot” care este un adevărat „luminător” al satului, un exponent al celor mulţi şi umili şi, totodată, un vestitor al „unei vremi ce va să vie”. Portretul apostolului este unul în care rezonanţa evocativă a frazei lirice se împleteşte cu câteva elemente de reprezentativitate empirică. În făptura preotului „albit de zile negre” aflăm suferinţa concentrată într-o existenţă umană exponenţială pentru colectivitatea satului („Moşneag albit de zile negre, / Aşa îl pomenise satul, / Pe pieptărelul lui de lână/ Purtând un ban de lampăratul. / Domol, în mijloc se aşază/, şi sprijinind încet toiagul, / Clipind din genele cărunte, / Începe-a povesti moşneagul”).

Preotul e acela care dă glas durerilor şi umilinţelor celor mulţi. Îndărătul înfăţişării sale caracterizate de blândeţe stă dârzenia unui martor, a unei fiinţe care trebuie să depună mărturie despre trecut şi să îndrume conştiinţele spre un viitor luminos, care trebuie să întreţină cultul străbunilor şi al speranţei în inimile semenilor săi.

„Povestea” pe care o expune preotul este povestea suferinţelor

şi a umilinţelor pe care neamul oropsit le-a îndurat de-a lungul vremii, e povestea unor vremuri tulburi şi fără de speranţă, a robiei de veacuri îndurate. Imaginile evocatoare ale preotului sunt cele ale unui propovăduitor pentru cauza neamului său, iar cuvintele tulburătoare, pasionale, trezesc în inimile ascultătorilor sentimente de revoltă, ce întreţin setea de dreptate a neamului oropsit. Găsim, în aceste strofe, ecouri din poezia populară, inflexiuni eminesciene, toate adunate într-o textură sonoră inedită, ce dă măsura talentului poetic al lui Goga: „Întreg poporul ia aminte, / Ascultă jalnica poveste, / Şi fusul se opreşte-n mâna/ Înduioşatelor neveste. / Moşnegii toţi fărâmă lacrimi/ Cu genele tremurătoare, / Aprinşi, feciorii strâng prăseaua/ Cuţitului din cingătoare// Atâtea patimi plâng în glasul/ Cuvântătorului părinte, / Şi-atâta dor aprind în inimi/ De clipa răzbunării sfinte. / Bătrânul mag înalţă fruntea, / Ce sfânt e graiul gurii sale: / Din el va lumina norocul/ Acestui neam sfârşit de jale!”

Între cuvintele de jale, revoltă şi răzbunare ale preotului şi glasul naturii se stabileşte o strânsă comuniune, un acord desăvârşit. Natura, cu elementele ei simbolice, participă la suferinţele condensate în litania preotului, le conferă un accent nou, le amplifică dimensiunile şi accentele ontologice. Tragismul oamenilor se răsfrânge asupra dramatismului cadrului natural, care se încordează pentru a duce „cerului cuvântul”. Cu alte cuvinte, natura e un fel de cutie de rezonanţă a trăirilor umane: „Acelaşi dor tresare-n piepturi/ Când glasul strigător răsună, / Şi geamăt înfioară firea/ Prelung şi greu, ca o furtună. / Frăgarul îşi îndoaie coapsa, / Iar de prin văi purcede vântul, / Prin largul albelor văzduhuri, / Să ducă cerului cuvântul”.

Strofa finală a poeziei este cea care sacralizează, într-un fel, figura preotului, într-o apoteoză, la care peisajul atins de înfiorări de taină participă din plin. Se simte aici, în această ultimă strofă, capacitatea lui Goga de dozare a efectelor dramatice, amestecul de solemnitate, grandios şi patetism atât de caracteristic poetului din Răşinari. Atmosfera cuprinde în ea sublimitatea înălţării, legitimarea figurii preotului cu aura sfinţeniei, în cuvinte apoteotice: „Din cetăţuia strălucirii/ Coboară razele de lună, / Pe-argintul frunţii lui boltite/ Din aur împletesc cunună. / Cuvine-se hirotonirea/ Cu harul cerurilor ţie, / Drept-vestitorule apostol/ Al unei vremi ce va să vie!”

Reflex al devoţiunii poetului faţă de cei mulţi şi umili, al ataşamentului faţă de idealurile neamului său, poezia *Apostolul* e

portretul liric şi, în acelaşi timp simbolic, al unei figuri emblematice pentru satul românesc în care e sintetizat specificul naţional. Expozitivă, de un retorism sublimat în sugestie, viziunea lirică oscilează între celebrare şi vaticinaţie, pentru că vocaţia „apostolului" este aceea de a întreţine şi perpetua un cult al trecutului şi al tradiţiilor seculare, dar, în acelaşi timp şi de a conserva în sufletele şi conştiinţele semenilor săi speranţa, aspiraţia spre o lume mai bună. Viziunea dramatică a poeziei, tragismul funciar ce se degajă din suferinţă sunt compensate de accentul mesianic şi apoteotic din final.

Oltul

Poezia *Oltul* a apărut pentru prima oară în revista „Luceafărul" la 15 februarie 1904 şi a fost reprodusă în volumul *Poezii* din 1905 putând fi considerată drept una dintre cele mai semnificative creaţii ale lui Octavian Goga. Dincolo de structura lirică şi de valoarea estetică, poezia *Oltul* are, ca şi *Plugarii* sau *Rugăciune*, şi o valoare programatică, în măsura în care e exprimată în subtextul operei o viziune asupra creaţiei, o concepţie despre poezie, un mod de a trăi literatura şi de a scrie în consens cu sinele său profund.

Compoziţie amplă, cuprinzând nouă strofe a câte opt versuri fiecare, poezia e structurată sub forma unui discurs adresat unui personaj. Folosind persoana întâi plural, poetul se adresează Oltului ca unei divinităţi protectoare, tutelare, unei ipostazieri a naturii matriciale aflată în plină ebuliţie. Proiecţia în orizontul mitului a unui element de natură, în cazul nostru a râului Olt, sacralizarea sa – toate acestea se produc prin intermediul unor procedee şi atitudini în esenţa lor romantice. Personificarea, personalizarea unui element al naturii are rolul de a amplifica legătura consubstanţială, comuniunea profundă ce se stabileşte între neam şi spaţiul în care trăieşte. Între destinul Oltului şi acela al poporului există un paralelism, o corespondenţă stabilită din vremuri imemoriale.

Oltul are aşadar statura unui erou mitic, încărcat de sacralitate, ce sintetizează şi conservă memoria colectivităţii, ce rezumă istoria şi destinul neamului în filigranul propriului său destin şi a propriei sale curgeri. Înfrăţirea dintre Olt şi ne-am e transcrisă de poet în versuri în care gestul elegiac, fiorul nostalgic şi imaginea cu halou mesianic se împlestesc pentru a sugera sinteza de jale şi revoltă ce e prezentă în aproape toate creaţiile lui Goga.

Epitetele, inversiunile, metaforele sunt figuri de stil ce transpun

viziunea lirică într-un timp imemorial şi într-un registru al melancoliei grave, ce nu elimină cu totul expresia calofilă: „Mult iscusita vremii slovăz Nu spune clipa milostivă/. Ce ne-a-nfrăţit pe veci necazul/ Şi veselia deopotrivă… / Mărită fie dimineaţa/ Ce-a săvârşit a noastră nuntă, / Bătrâne Olt! – cu buza arsă/ Îţi sărutăm unda căruntă. // În cetăţuia ta de apă/ Dorm cântecele noastre toate/ Şi fierbe tăinuita jale/ A visurilor sfărâmate. / Tu împleteşti în curcubeie/ Comoara lacrimilor noastre, / Şi cel mai scump nisip tu-l duci/ În vadul Dunării albastre”.

Personificarea Oltului are drept consecinţă transfigurarea sa într-un element cu valoare de simbol, prin care autorul sugerează legătura şi continuitatea dintre trecut şi prezent. Râul Olt are darul ca prin undele sale să unească trecutul mitic de un prezent încătuşat, să unească spaţiul evocat cu spaţiul evocării. Axa simbolică şi structurală ce configurează constelaţia de semnificaţii a poeziei este tocmai antiteza – colorată în spirit romantic – dintre trecut şi prezent.

Ipostazele devenirii râului sunt puse mereu în legătură cu vârstele şi îndeletnicirile omului, avatarurile sale le repetă pe cela ale locuitorilor de pe malurile lui: „La sânul tău vin, în amurguri, / Sfioase, fetele fecioare, / Şi dimineaţa vin neveste/ Cu şorţul prins în cingătoare – / Şi vin păstori cu gluga albă, / Din fluier povestindu-şi dorul – / Şi câte cântece şi lacrimi/ Nu duce valul, călătorul… // Drumeţ, bătut de gânduri multe, / Ne laşi atât de greu pe noi, / Îmbrăţişându-ne câmpia, / Te uiţi adesea înapoi. / Aşa domol te poartă firea, / Căci duce unda-ţi gânditoare/ Durerea unui neam ce-aşteaptă/ De mult o dreaptă sărbătoare”.

Dacă prezentul este un timp al suferinţei şi al nedreptăţii, un timp al umilinţelor, marcat de cuvinte emblematice ca *necaz*, *jale*, *durere*, *lacrimi*, *plânsete*, *amar*, trecutul e văzut ca un moment al vitejiei străbunilor, al eroismului şi jertfei. Evocarea trecutului se desfăşoară într-o tonalitate de litanie şi în accente de tragism contras în simbol, dar, fără îndoială, există aici şi unele inflexiuni de revoltă, un ton justiţiar, o sugestie a eroicului răzbunător, plasticizat în unele verbe ce sugerează dinamismul, acţiunea alertă, precipitarea viziunii: *urlai*, *grăbeau*, *chiotea*, *frângeai*.

E accentuată în această secvenţă a evocării trecutului şi ideea lirică a comuniunii dintre destinul oamenilor şi destinul râului, idee întărită şi de unele elemente lexicale precum „frate” sau „frăţâne”,

cuvinte ce capătă funcţionalitate metaforizantă. Demnă de semnalat e capacitatea autorului de a plasticiza, prin personificare şi comparaţie, apele Oltului, de a le personaliza şi particulariza într-un mod aparte: „Demult, în vremi mai mari la suflet/ Erai şi tu haiduc, moşnege, / Când domni vicleni jurau pe spadă/ Să sfarme sfânta noastră lege; / Tu, frate plânsetelor noastre/ Şi răzvrătirii noastre frate, / Urlai tăriilor amarul/ Mâniei tale-nfricoşate. // Cum tresăreau încremenite, / În jocurile lor buiestre, / Ostaşi cu coifuri de aramă/ Şi roibi cu aur pe căpestre, / Când la strigarea ta de tată/ Grăbeau din codri la poiene, / Strângând săcuri la subţioară, / Feciorii mândrei Cosânzene. // Zdrobită-n praf, murea arama, / Şi codrul chiotea, viteazul; / Iar tu, frăţâne, mare meşter, / Biruitor frângeai zăgazul/ Şi-mbujorându-te la faţă, treceai prin văile afunde, / Încovoindu-ţi îndărătnic/ Măreţul tău grumaz de unde”.

Există, s-ar putea spune, două structuri lirice bine delimitate în poezia lui Goga; mai întâi, o structură de suprafaţă, în care atitudinile lirice sunt de revoltă, de incantaţie energică şi vaticinară şi, mai apoi, o alta, de adâncime, în care avem a face cu o tonalitate de fundal, un substrat marcat de melancolie, de patetism contras în sine, de elegie în acord estompat.

Evident, limbajul poetic este aluziv, încifrat, încărcat de o aură de mister, de solemnitate hieratică, de accent liturgic, cum observă şi Lovinescu: „Neputându-se exprima liber, el a trebuit să se retracteze în formule vagi şi misterioase, ocolind cuvântul propriu, într-un amestec de bărbăţie şi de jelanie şi, mai ales, de vaticinaţie, vrednică de vechii profeţi în aşteptarea frenetică a «mântuitorului», a «dezrobitorului», ce va răzbuna milenara nedreptate”.

În ultimele două strofe ale poeziei *Oltul* rezonanţa eroic-răzbunătoare este amplificată, la nivelul construcţiilor gramatical-retorice şi prin apelul la fraza imperativă, exprimând dorinţa şi îndemnul, dar, în acelaşi timp, şi speranţa în întemeierea unui timp mai bun: „Slăvite fărmituri a vremii, / De mult v-am îngropat văleatul… / Neputincios pari şi tu astăzi – / Te-a-ncins cu lanţuri împăratul. / Ca unda ta strivită, gemem/ Şi noi, tovarăşii tăi buni, / Dar de ne-om prăpădi cu toţii, / Tu, Oltule, să ne răzbuni! // Să verşi păgân potop de apă/ Pe şesul holdelor de aur; / Să piară glia care poartă/ Înstrăinatul nost tezaur; / Ţărâna trupurilor noastre/ S-o scurmi pe unde ne-ngropară/ Şi să-ţi aduni apele toate – / Să ne mutăm în altă

ţară”.

Poet al jalei metafizice, purtând, totuşi, pecetea istorică a revoltei şi a unor determinaţii precise, Octavian Goga ilustrează, în poezia *Oltul* fiorul metafizic armonios împletit cu elementele de ritualizare ale unei naturi solidare cu suferinţele oamenilor. Jalea este, cum observă Sorin Alexandrescu, asemenea unei stihii dezlănţuite: „Jalea fierbe în apele râului, lacrimile devin curcubeie, cântecele se topesc în valuri şi se varsă, odată cu nisipul Ardealului, în Dunăre. Suferinţa astfel proiectată în cosmos capătă dimensiunile acestuia, primind o funcţie ontologică de substanţă universală, primordială. Universul devine suferinţă”.

Captiv într-un orizont al înstrăinării, poetul reface, prin imaginea similiapocaliptică din final, putinţa unei regenerări morale şi spirituale. Oltul devine, cum s-a mai spus, suma lacrimilor unui popor, în versuri în care mirajul evocării şi tonul tulburător de vaticinaţie se împletesc într-o deplină armonie stilistică.

În privinţa limbajului poetic se poate observa registrul baladesc în care şi-a conceput poetul creaţia, cu reflexe expresive preluate din repertoriul literaturii populare. Există, pe de altă parte, un fel de progresie a atitudinilor şi trăirilor lirice, o acumulare de suferinţă şi de tragism ce va ajunge la apogeu în finalul poeziei. Metamorfozele treptate ale apei, undei, valului, până la acel „păgân potop de apă” din final fac dovada unei astfel de construcţii progresive, a unei astfel de acumulări de emoţii şi de energii lirice.

La fel de ilustrativă este şi utilizarea resurselor expresiv-stilistice ale verbului, element lexico-gramatical ce imprimă dinamism şi fervoare discursului, accelerând derularea viziunii. Frecvenţa şi distribuţia formelor verbale în textul poeziei induce, la rându-i, un ritm în crescendo al viziunii şi atitudinilor lirice; de la verbe precum: a săvârşi, a dormi, a împleti, a veni, a povesti etc. se trece la verbe ce dau o sugestie mult mai alertă, mai dinamică (a zdrobi, a tresări, a grăbi, a frânge, a vărsa, a pieri, a îngropa).

Se vede şi din această succesiune modul în care tonalitatea poetică se transformă, din elegiac-melancolică, cum era la începutul poeziei, într-una energică, de un dinamism mult mai accentuat în final, un final care, prin utilizarea modului conjunctiv, rămâne într-un fel suspendat în potenţialitate, într-un soi de nedeterminare şi deschidere spre o pluralitate de sensuri virtuale.

Din punct de vedere prozodic, Goga imprimă iambului, un ritm îndeobşte evocator, ascendent, domol, trăsături şi accente mai energice, mai dinamice, fapt ce ne conduce şi la descifrarea înţelesului mai adânc al poeziei, conform căreia suferinţa acumulată de milenii va rodi în revoltele viitoare, acele răzvrătiri ce vor primeni şi descătuşa elanurile unui neam oropsit. E. Lovinescu avea dreptate când afirma că „Durerea lui (a lui Goga, n.n., I.B.) e însufleţită de o reală credinţă într-o zi de răzbunare exprimată sibilinic, cum o cereau zgomotul lanţurilor zdrobite". De la jalea „tăinuită" la revoltă, se conturează un itinerariu ce defineşte cu suficientă claritate geografia mitică şi lirică a lui Octavian Goga.

În întregul ei, poezia lui Octavian Goga este o poezie simbolică şi alegorică în acelaşi timp, în care glasul de tribun al autorului are deopotrivă un timbru elegiac şi unul de revoltă, laolaltă cu inflexiunile liturgice, ritualizate în bocetul cu acorduri metafizice, pe care exegeza le-a subliniat îndestul.

CAPITOLUL IV
PROZA: CALISTRAT HOGAŞ, GALA GALACTION, DELAVRANCEA

CALISTRAT HOGAŞ

Personalitatea lui Calistrat Hogaş a fost expusă, în decursul timpului, unor evaluări critice dintre cele mai diverse, care au accentuat, cu mai mult sau mai puţin aplomb, asupra uneia sau alteia dintre multiplele valenţe ale figurii sale creatoare cu adevărat „poliedrale".

Restrângând oarecum amplitudinea şi diversitatea acestor interpretări la dimensiunile esenţiale ale exegezei, s-a putut vorbi, astfel, despre atemporalitatea mitică a demersului artistic hogaşian, care transcende o anumită epocă istorică, înscriindu-se între valorile noastre perene, prin viziune estetică, dar şi prin modalităţile epice asumate, scriitorul eludând, s-ar spune, în mod vădit contactul prea strâns cu contingentul, cu actualitatea epocii sale şi retrăgându-se în arhaicitate ca într-un tărâm compensatoriu, apt să reveleze disponibilităţile latente ale propriului suflet.

Din acest spirit homeric sau măcar homerizant, exploatat de exegeză începând cu E. Lovinescu, rezultă şi exultanţa senzorială, şi euforia cu care ochiul prozatorului absoarbe suprafeţele lumii, imprimând totodată universului un fior fantastic, un fabulos animist prin care eul comunică în modul cel mai prompt cu stihialul. Un similar

instinct al primitivităţii sesizează G. Călinescu, acesta precizând însă că impulsul empatic spre primordialitate e dictat de dorinţa de eliberare de spaţiul cultural, de ticurile livreşti şi de necesitatea inserţiei în ritmurile naturii, căci acest „minor mare" cum îl numeşte Călinescu pe Calistrat Hogaş, are în el o fibră rousseau-istă, în măsura în care sentimentul copleşeşte viziunea, iar percepţia nudă se pliază pe o extrem de acută sensibilitate a contrastelor.

Aşa cum I.L. Caragiale, prin sensibilitatea sa „enormă" şi viziunea „monstruoasă" sesiza tarele şi excesele umane cu precizia unui sensibil seismograf moral, Hogaş deţine capacitatea de a extrage enormul, caricaturalul sau grotescul din datele realităţii, simţurile călătorului – memorialist fiind alertate de cele mai sumare dezechilibre ale ordinului lumii, de cele mai infime dizarmonii ce pot să apară în acest univers prestabilit, care are consistenţa şi regularitatea autotelică a unei monade leibniziene.

Un primitiv cu simţurile subţiate de cultură, posedând un just simţ al proporţiilor şi perspectivei, Hogaş este perceput, pe de altă parte, de Vladimir Streinu din perspectiva intelectualismului ce îşi face simţită prezenţa în paginile sale, atât la nivelul unor toposuri predilecte (descrierea detaliată a arhitecturii unor mănăstiri, excursurile în universul mitologic etc.) cât şi în privinţa limbajului, a vocabularului transpus de prozator în opera sa, vocabular care este, după cum remarcă Vladimir Streinu, „eteroclit şi cultivat, am putea spune chiar artificial".

În linii mari, opera şi biografia intelectuală a lui Hogaş au fost disputate de două formule critice mai importante: primitivismul şi livrescul, fără ca, desigur, o încadrare sau alta să poată epuiza esenţa inefabilă, farmecul indeniabil al paginilor hogaşiene. Fixând relieful atât de diversificat al creaţiei lui Calistrat Hogaş în tiparul strâmt al unor atari concepte critice, exegeţii nu au reuşit, într-un fel, decât să expună o latură, o faţedă sau un fragment al operei, fără să exprime sugestivitatea întregului, textul literar ca sumă de virtualităţi, de resorturi psihoestetice sau procedee stilistice. Se cuvine, de aceea, exploatată relaţia care se stabileşte între eu şi lume, între scriitorul care contemplă, cu un ochi participativ însă, realitatea şi mediul pe care îl parcurge şi în care îşi exprimă existenţa. Vom porni, în determinarea acestei relaţii, de la resorturile psihoestetice care dau naştere viziunii artistice hogaşiene.

În acest sens, foarte relevantă mi se pare, vorbind în termenii lui Wilhelm Wörringer, tendinţa scriitorului de a imprimi lumii, cadrului natural propriile sale trăiri, de a însufleţi (şi nu doar prin intermediul „banalei" personificări) realitatea inanimată. Dacă, pentru Wörringer, plăcerea estetică înseamnă „autodesfătare obiectivată", iar savurarea esteticului presupune „a mă savura pe mine într-un obiect senzorial diferit de mine, a mă transpune în el", am putea să observăm că şi resorturile percepţiei artistice a lui Hogaş sunt definite de o „nevoie de intropatie" şi în mult mai mică măsură de un „instinct de abstractizare", ca să păstrăm terminologia cunoscutului estetician german.

În acest sens am putea sesiza faptul că peisajul hogaşian prinde contur, se defineşte tot mai net pe măsură ce eul scriitorului se oglindeşte în el, imprimând coordonatelor cadrului resursele afective ale propriului eu animat de un astfel de impuls empatic. Numai aprofundând, pe cale afectivă, conturul obiectelor, realitatea capătă forma unui peisaj, căci raportarea autorului la cadrul natural sau la celelalte personaje ale operei sale se realizează printr-un proces de transpunere afectivă, de identificare empatică cu lucrurile; nu trebuie, însă, să absolutizăm o astfel de identificare de natură empatică, considerând-o ca fiiind unicul mobil psihoestetic al viziunii autorului.

Dimpotrivă, lucrurile se cuvin, dacă nu relativizate, măcar nuanţate, căci nu se poate deloc eluda suportul livresc pe care se sprijină imaginaţia creatoare a lui Hogaş, suport în atâtea rânduri invocat de exegeţi, de la Vladimir Streinu la Dumitru Micu. În acest fel, răsfrângerea empatică a percepţiei asupra peisajului e perpetuu relativizată, corectată şi amendată de inserţia „literarităţii", de o viguroasă conştiinţă de sine dar şi de o foarte vie conştiinţă a naturii, care cenzurează, într-un fel, trăirea nudă, mediind-o şi oferindu-i o supadă livrescă, un model cultural care să-i valideze oarecum contururile.

Natura e, în opera lui Hogaş, o prezenţă care iradiază în imediat, dar într-un imediat al nedeterminării, dacă se poate spune astfel, un imediat fără un contur cronologic lămurit; aceasta, deoarece întoarcerea, reiterată cu neostenită fervoare, a scriitorului la natură înseamnă regăsirea purificatoare a unui spaţiu mitic, nelipsit de valenţe ale sacrului, în măsura în care, după Mircea Eliade, dimensiunea sacralităţii e camuflată în substanţa efemeră a profanului.

Cunoaşterea naturii de către scriitor nu traduce, în acest fel, existenţa unei diferenţe calitative între elementele universului, căci se poate resimţi cu destulă uşurinţă, în opera lui Calistrat Hogaş, o mişcare analogică între toate fiinţele şi lucrurile, nemaifăcându-se simţită acum prezenţa unei distanţe semnificative între ritmul universal şi cel uman, ritmuri ce devin complementare şi se resorb în dinamica aceleiaşi armonii mitice.

Prin integrarea sa în mecanismul universului, Hogaş caută, oarecum, să refacă unitatea primordială a lumii, într-un peisaj cu contur mitic, în care principiul analogiei e suveran, iar armonia e asemeni unui fluid vital ce animă întreaga natură şi contopeşte individualităţile într-un tot, reunind fragmentele lumii într-un întreg coerent, precum în pasajul următor: „o suflare dulce şi lină, ce vine din părţile deschise ale locului, curge veşnic, ca un râu nevăzut, ce mişcă aerul cald şi îmbălsămat. Florile se pleacă la suflarea vântului, ca şi cum s-ar teme de sărutarea lui; şi, din acest joc nebunatic al vântului cu florile, valuri adânci şi strălucitoare de colori şi de lumină se sapă în fâneţele înalte, până dincolo de hotarele vederii; iar fluturii mici şi albaştri ca nişte fulgi de azur, spărieţi de paşii drumeţilor, se ridică în stoluri zburătoare şi, beţi de miresme şi de lumină, se răspândesc în aerul cald”.

„Donquijotismul” lui Hogaş, pe care îl observa G. Călinescu în Istoria literaturii române de la origini până în prezent se explică tocmai prin această încercare a unui suflet modern, supus unui timp şi unui spaţiu profan, de a regăsi spaţiul şi timpul mitic ideal, de a intra în rezonanţă cu ritmurile universale.

E vorba, poate de un bovarism à rebours, în măsura în care scriitorul-călător nu caută să-şi depăşească propria condiţie prin extaz liric şi iluzie romantică ci, dimpotrivă, caută, lepădându-se de orice ticuri intelectuale sau himere culturale, să se integreze într-o vârstă mitică în care disparităţile dintre fiinţe se estompează iar alteritatea ce exprimă demonia individuaţiei se preschimbă în analogie şi unificare ontologică.

Dacă natura e, inevitabil, altceva decât fiinţa noastră sau, cum observă Andrei Pleşu, în Pitoresc şi melancolie „natura e obiectivarea diferenţei de noi înşine existentă în noi”, scriitorul resimte ca pe o acută frustrare afectivă acest dualism eu/ natură căutând inserţia în profunzimile peisajului prin intermediul intropatiei, al impulsului

empatic ce îl transpune afectiv în integralitatea lumii; în acest fel, profunzimile eului se regăsesc într-o relaţie de perfectă consubstanţialitate cu profunzimile atipice şi atemporale ale naturii.

Ca tectonică şi ca mod de configurare, ca expresie literară şi morală a unui suflet apăsat de rigorile civilizaţiei, peisajul hogaşian are destule afinităţi cu ceea ce Andrei Pleşu numeşte „peisaj donjuanesc". Peisajul donjuanesc e, astfel, un peisaj mereu căutat şi degustat, la care călătorul se întoarce, pentru a-l părăsi apoi, în căutarea unui peisaj ideal. Acest tip de peisaj, cu care cadrul conturat de Hogaş are numeroase contingenţe, e expresia unui funciar inconfort perceptiv, căci scriitorul-călător pornit în căutarea Formei ideale nu întâlneşte decât forme imperfecte minate de fragmentarism şi unilateralitate.

Refugiul în natură devine, în fond, o repliere a scriitorului în adâncul propriului eu, căci, neputând afla peisajul ideal în exterior, în manifestările contingentului, prozatorul îl configurează în interiorul conştiinţei sale, asamblând, din date disparate, un chip ideal, mitic al naturii: „Nu ştiu cum vor fi alţii; cât despre mine, ştiu atâta că pierd măsura timpului, de îndată ce rămân pe voia slobodă a pornirilor mele de sălbatic, când, adică, biruit de dragostea neînfrânată a singurătăţii, îmi şterg urma dintre oameni şi mă mistui sub îmboldirile ei, în necunoscutul larg al naturii, ca o frunză mânată de nestatornicia vântului".

E vorba, aici, pe de o parte de anonimizarea eului prin inserţia în ritmurile naturii, dar, pe de altă parte şi de o asimilare subiectivă a naturii, din perspectiva nostalgiei primitive care este, afirmă Şerban Cioculescu „un act de autentică semnificaţie morală, iar nicidecum o manifestare literară, pe făgaşul altora sau în căutarea cu orice preţ a originalităţii". Din perspectiva acelui peisaj donjuanesc cu care cadrul natural hogaşian prezintă numeroase afinităţi, s-ar putea pune în evidenţă şi o anumită teatralizare a peisajului, care capătă adesea atribute scenice, reprezentând un termen eficient al dialogului scriitorului cu sine însuşi. Teatralizarea peisajelor lui Hogaş rezultă şi din intensa subiectivizare a acestora, din conturul lor adesea neprecizat cu acuitate perceptivă, ci, mai curând, rememorat instantaneu, restituit ca un avatar al unei naturi generice.

De altfel, Hogaş şi-a expus în mod programatic „metoda" subiectivă în tratarea peisajului, dovedind o conştiinţă artistică autentică, o percepţie justă a modalităţilor estetice pe care le

presupune un asemenea gen literar: „Aşadar eu am început a scrie cu gândul de a îmbrânci literatura călătoriilor din drumul obiectiv, didactic şi aproape geografic de până acum, pe drumul subiectiv, pe care trebuie să meargă, după socotinţa mea, acest gen de literatură".

Vorbind despre „homerismul hugolian" al lui Hogaş, G. Călinescu surprinde, în fapt, viziunile extatice pe care cadrul natural le provoacă adesea, cu o predilecţie accentuată spre fantastic şi colosal, observată, între alţii, şi de Al. Călinescu, spre terifiant sau spre fabulosul unor manifestări ale vieţii surprinse de o imaginaţie rabelaisiană, ce amplifică dimensiunile lucrurilor până la grotesc sau delirant, cititorul găsind astfel detaliul fantastic – terifiant acolo unde în aparenţă se află banalul, imaginea lipsită de un relief perceptiv prea evident: „În preajma ochilor mei şi în oglinda închipuirii mele muncite de vedenii, gheburile crâmpeielor de putregaiuri, acoperite cu ierburi sălbatice, sau şoldurile goale ale unei stânci, cu haina ei de muşchi sfâşiată de vijelie, se înfiripau şi trăiau viaţa scurtă a unei năluciri apocaliptice, care mi se părea că se mişcă încet, se târăşte furiş, vine, ajunge şi întinde spre mine o gheară flămândă şi ucigaşă".

Alteori, viziunea descriptivă este marcată de o alternanţă foarte accentuată a imaginii realiste cu desfăşurarea fantastic-delirantă a percepţiei, surprinsă însă prin acumulare de detalii, prin însumarea unor imagini vizuale şi tactile: „Soarele ce plutea în albastrul adânc şi păienjănit de ceaţă al bolţilor cereşti, se uita, parcă, chiorâş la mine cu înţepenirea lucie şi sticloasă a unui ochi de mort înfipt şi încremenit în umbra depărtată a orbitei sale vinete şi reci (...) adierile răcoroase şi uşoare din răsărit îmi atingeau greu faţa şi treceau pe fruntea mea ca fâlfâitul rece şi fioros de aripi fantastice ale unui stol de lilieci cu zbor negru, iute şi tăcut; florile câmpului mă priveau ca atâţia ochi roşi ai duhurilor pustiului".

Desigur, această tectonică a peisajului hogaşian, de tentă „donjuanescă" (dacă păstrăm terminologia lui Andrei Pleşu), în care realul alternează cu viziunea fantastică iar „culoarea locală" îşi prelungeşte semnificaţiile în arhetip şi în mitic, solicită o atitudine specifică, dar şi o scriitură distinctă, particulară. Regăsirea naturii e realizată de autor din perspectiva unui „clasicism academizant", exprimabil, la nivelul procedeelor stilistice, căci, după cum observă Tudor Vianu: „În stilul lui Hogaş nu aflăm însă niciuna din particularităţile scrisului modern. Procedeele sale sunt împrumutate

în întregime poeticei clasice. Când nu este epitetul general sau alegoria, întâmpinăm hiperbola sau comparaţia hiperbolică, procedee cărora Hogaş le dă o întinsă întrebuinţare".

Din această perspectivă, atitudinea fundamentală a eului narator e, de cele mai multe ori, aceea a unui contemplator extatic, ce regăseşte în cadrul natural nu un simplu refugiu, ci un spaţiu compensator, apt să reducă angoasele civilizaţiei, frustrările tipice omului modern. Pe de altă parte, extazul pe alocuri narcisist al scriitorului (căci ce altceva captează acesta din spaţiul realităţii decât propriile sale impresii şi percepţii senzoriale?) se materializează într-o deosebită capacitate de a absorbi în limbaj peisajul, de a verbaliza propriile impresii şi de a transforma, în cele din urmă, peisajul natural într-un peisaj verbal, orientând fluxul cuvintelor în aşa fel încât să delimiteze în modul cel mai adecvat o senzaţie, un fragment de realitate sau un element de decor.

O atare atenţie acordată cuvântului, forţei sale sugestive şi evocatoare, deplasează, s-ar putea spune, accentul, de pe peisajul vizat, asupra discursului epic, care nu se mai constituie într-o redare mimetică a realităţii, ci se reflectă pe sine în propria sa alcătuire, textul devenind astfel, într-un fel autotelic, autosuficient sieşi. În acest fel, distanţa dintre semn (textul operei) şi referent (realitatea exterioară) se amplifică, fapt remarcat şi de Al. Călinescu: „Între discursul însemnărilor sale de călătorie şi obiectul (referentul) lor există o discordanţă uneori atât de frapantă, încât textul pare a sfida orice convenţii ale verosimilului şi ale reprezentării". Oricum, între text şi peisaj persistă şi o destul de viguroasă senzaţie a simultaneităţii sau măcar a analogiei, o impresie de imediateţe greu de eludat; cu toată „generalitatea" sa (Tudor Vianu), peisajul e perceput cu destulă acuitate, în instantanee afective, uşor irizate de o retorică livrescă, precum în fragmentul următor: „Soarele cumpănise acum după dealuri şi nu mai poleia, cu cele din urmă raze ale sale, decât piscurile munţilor din răsăritul ce se întindea la spatele nostru. Pe nesimţite, însă, îşi strânse şi apusul lumina sa şi liniştea amurgului cuprinse nemărginitul ocean de munţi, ce ne înconjura din toate părţile".

Unei viziuni panteiste, extatice, panoramice, care îmbrăţişează, dintr-o singură mişcare frenetică întreaga fire i se asociază o scriitură centrifugală, cu numeroase ocoluri şi reveniri, o scriitură repetitivă şi barocă, bogat ornamentată şi colcăitoare, precum în transcrierea

acestui coşmar, în care prozatorului i se arată „zgriptori cu gheare colosale, grifoni înaripaţi, bazilisci cu ochii de jăratec, crocodili cu râtul de porc şi cu pumnale în loc de dinţi; apoi un furnicar mişunător de fiinţe mici, cu ochii în trei colţuri, cu boturi lungi, cu trei picioare, cu labe de mâţă, cu nasuri sucite cu coarne, cu ghimpi, cu păr, cu pene, cu catalige".

Jubilaţia scriiturii repetă şi amplifică parcă, cu îndoită fervoare, extazul produs de contemplarea naturii, ca şi când, prin intermediul acestui „şuvoi viu al cuvintelor" (Tudor Vianu), scriitorul ar căuta să absoarbă integral realitatea în text, să asimileze fără rest peisajul într-un discurs suficient sieşi, dar, pe de altă parte, tributar avatarurilor afective ale subiectului contemplator.

Recules şi contemplativ uneori, halucinat şi catastrofic alteori, ochiul scriitorului posedă o capacitate mimetică impresionantă, care este transferată, în cele din urmă, asupra cuvintelor sale, căci vocabulele lui Hogaş au darul de a sugera, prin chiar ecoul lor fonetic, dar şi prin irizările semantice surprinzătoare pe care le capătă, dimensiunile şi formele realităţii, freamătul ascuns al lucrurilor sau ceasurile de taină ale naturii, atât de greu de fixat în memoria capricioasă a Verbului: „Albastrul şters al văzduhului topit apăsa greu peste pământ, iar sub arşiţa covârşitoare a miezului zilei, vântul adormise obosit; frunza codrilor nu se clătina şi tăcerea netulburată îşi întinsese pretutindeni neţărmurita ei stăpânire… Inima lucrurilor încetase de a mai bate şi o sincopă colosală ai fi zis că tăiase suflarea în pieptul uriaş al naturii" sau: „Dimineaţa trecuse călduroasă şi sosi de-amează ucigător de arzătoare. Soarele îşi ridicase de pe faţă zăbranicul său de aburi roşietici şi, ajuns în răscrucile cerurilor, îşi cumpănea, parcă, neclintit, pe albastrul şters al adâncurilor, discul său alb de lumină topită; iar din ceruri peste pământ ca de o sită imensă imensă, mână colosale şi nevăzute cerneau o ploaie de foc mistuitor… şi pământul părea cufundat într-o genune de flăcări… De prin adâncul văilor, de peste înălţimea coamelor codrului, de pe întinderea scânteietoare a smidurilor înflorite, valuri străvezii de aburi sclipitori se ridicau în unde creţe şi, tremurând în zare, se topeau în văpaia înaltă a cerului aprins…" „Sinteză de vitalism frenetic şi intelectualism moderat", după expresia lui Constantin Ciopraga, creaţia lui Calistrat Hogaş adăposteşte încă destule surprize pentru exegetul dornic să-i aprofundeze semnificaţiile şi dimensiunile estetice. Hogaş se impune,

în memorialistica noastră de călătorie, prin acuitatea percepţiei naturii, prin viziunea extatică în faţa peisajului şi, nu în ultimul rând, prin inepuizabilul spectacol al verbalităţii pe care îl exprimă în paginile sale, intens marcate de resursele şi valenţele subiectivităţii şi ale afectivităţii.

GALA GALACTION

Gala Galaction (1879 – 1961) a fost, în activitatea sa literară, un scriitor moralist, cu o conştiinţă estetică derivând din latura educativă a scrisului: „Îndeletnicirea literară, crede Galaction, trebuie să fie prevăzătoare, dornică să instruiască pe ceilalţi şi să le folosească", în timp ce scriitorul trebuie să fie „un pedagog, dacă nu un profesor". Cercetător atent al sufletului uman, ataşat de firile sensibile şi zbuciumate, Galaction a fost interesat cu precădere de caracterele puternice, cuprinse de sfâşietoare crize morale. Ca şi în proza lui Slavici preocuparea scriitorului e de a dezvălui consecinţele patimii îmbogăţirii şi ale pasiunilor ce scapă controlului raţiunii.

Biografia spirituală a lui Gala Galaction tanspare, de altfel, în propria operă, dar şi în mărturiile contemporanilor. Astfel, la apariţia volumului *Bisericuţa din Răzoare*, revista *Viaţa românească* îi contura lui Galaction un portret alcătuit din însuşiri contrastante: „Defensor eclesiastic şi poet liric în proză, intelectual fin şi creştin practicant; un temperament pasionat şi un moralist *ultra*; dibaci comentator al Bibliei, cunoscător adânc în exegeză şi admirator al lui Verlaine, Oscar Wilde". Originalitatea lui Galaction constă în efortul de a unifica aceste trăsături antitetice într-un destin bine articulat. Întreaga activitate literară a lui G. Galaction, spirit moralist, dotat însă cu o imaginaţie aprinsă, e un lanţ de manifestări duale, situate între cotidian şi etern, între real şi fabulos. Debutul în proză al lui Galaction se produce în *Adevărul ilustrat* cu două schiţe (*Pe terasă* şi *Harpistul Dionis*), autorul publicând apoi şi versuri parnasiene.

Ca şi Sadoveanu, Galaction e, înainte de toate, un povestitor rafinat, a cărui originalitate transpare mai ales atunci când valorifică sugestii valoroase sau când prelucrează elementul fantastic.

Disocierea între nuvelă şi povestire ţine, la G. Galaction, de raportul între obiectivitate şi lirism, elementul liric fiind, nu de puţine ori, dominant în scrierile lui. Nuvela *Moare lui Călifar* ne înfăţişează, într-un amestec de realitate şi fabulos, o naraţiune cu implicaţii etice şi cu ecouri folclorice extrem de pregnante. Fabulaţia derivă, îndeosebi

din eresurile populare. Această nuvelă ilustrează tema pactului cu diavolul, scriitorul încercând să dezvăluie caracterul iluzoriu al agonisirii bogăţiilor.

Tânărul Stoicea, îndrăzneţ şi încrezător în destinul lui, e hotărât să pună cu orice preţ capăt sărăciei, astfel încât porneşte în lume să-şi caute norocul. Astfel ajunge la moara lui Călifar, însă morarul (întruchipare a diavolului), nu-i poate îndeplini dorinţa decât în vis. Visul flăcăului este expresia unei experienţe istorice care pune sub semnul derizoriului orice aspiraţie de îmbogăţire. Neputând să obţină bogăţia pe care o râvnea, tânărul îl ucide pe morar, iar apoi se aruncă în iazul din apropiere. În nuvela lui Galaction, fantasticul încadrează realul, sporindu-i semnificaţiile. Alte nuvele înfăţişează dezlănţuiri nefireşti de patimi, susţinute de o tensiune dramatică, dozată cu măiestrie.

În nuvela *De la noi*, *la Cladova*, tema este biruinţa virtuţii asupra unor impulsuri pasionale pătimaşe. Popa Tonea e iubit cu disperare de Borivoje, tânăra soţie a unui negustor sârb, spre care se simte şi el atras în mod irezistibil, însă reuşeşte să-şi reprime pasiunea. Ceea ce conferă acestei nuvele valoare e capacitatea scriitorului de a releva omenescul, dar şi modul în care autorul reuşeşte să reprezinte epic momentele patimii dezlănţuite. Percepţia seismelor sufleteşti, descrierea conflictului între pasiune şi datorie, dimensiunea tragică sub semnul căreia se încheie nuvela – sunt merite estetice incontestabile ale artei de povestitor a lui Gala Galaction.

În nuvelele cu eroi contemporani (cum este *De la noi*, *la Cladova*), în prim planul naraţiunii trece moralistul care, asemenea unui pictor al pasiunilor violente, observă *cazuri-limită*. Pentru Gala Galactian, problemele de conştiinţă se răsfrâng asupra comportamentului fiziologic; astfel, pasiunea erotică rupe echilibrul iar oamenii acţionează aproape ca nişte posedaţi, unii suferind eşecuri, alţii opunând simţurilor o conştiinţă torturantă. Eroii din *Gloria Constantini*, fraţi vitregi, iubesc aceeaşi femeie şi mor năprasnic împreună cu aceasta.

G. Galaction e un fin analist, de tip tradiţional, un observator al comportamentului exterior al personajelor, dar şi al reacţiilor intime, descrierile sale au relief şi culoare, o energie psihologică prin care scriitorul transmite stări de tensiune maximă. Conflictul acestei nuvele, de un intens dramatism, decurge din asocierea a doua obsesii:

„nebunia iubirii” şi patima aurului, trăsături ale individualităţii lui Constantin, individ capricios, trăind în ambiguitatea spaţiului de interferenţă dintre iluzie şi realitate. Tratarea epică e, cu unele excepţii, riguros realistă, scriitorul folosind o gradaţie psihologică în sensul relevării patimilor devorante, încheiate tragic. Interesantă e, la Gala Galaction, alternanţa a doua procedee; un procedeu vizează potenţarea stărilor sufleteşti în paralelism cu natura, în timp ce un alt procedeu se bazează pe efecte contrastante, prin tranziţii repezi de la o anumită stare la contrariul ei.

Romanul cel mai reprezentativ al lui Gala Galaction e *Papucii lui Mahmud* (1932), în care acţiunea e scindată în trei momente. Aici, scriitorul se apropie de realitatea epico-psihologică în alt fel, oferind o analiză remarcabilă a remuşcării. *Subiectul* e linear, de o oarecare simplitate. La o petrecere cizmarul Savu omoară un prizonier turc. Trezit din beţie, Savu nu poate suporta obsesia crimei şi se îmbolnăveşte. Coşmarurile îl urmăresc neîncetat şi el se află în pragul morţii. Maladia fizică şi drama de conştiinţă se potenţează reciproc într-un amestec de reacţii confuze, analizate cu subtilitate de prozator.

Robusteţea sa îl salvează, în cele din urmă, deoarece comiterea crimei cere expiere, un duhovnic, Silvestru, îi dă canon să lucreze „o mie de perechi de încălţăminte”. În acest fel, pantofarul, care în noaptea crimei văzuse încălţămintea ruptă a prizonierului turc se hotărăşte să urmeze canonul dat şi să confecţioneze încălţăminte. Problema responsabilităţi etice stă la baza romanului. *Doctorul Taifun* (1933), roman ce are similitudini cu *învierea* lui Tolstoi şi în care finalul e, ca soluţie etică, moralizator şi, oarecum, neverosimil.

Romanul la *răspântie de veacuri* (1935) se bazează tot pe problema relaţiilor sentimentale şi matrimoniale, reconstituind ambianţa universitară şi, în general, atmosferă societăţii bucureştene de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX. Invenţia epică propriu-zisă este redusă în acest roman, expunerea fiind complicată în mod sistemat de digresiuni, meditaţii, reminiscenţe livreşti şi soluţii morale.

În operele literare ale lui Galaction se simte pulsaţia vieţii reale şi conflictele se rezolvă în cele din urmă în concordanţă cu logica implacabilă a realităţii. Fără a fi un creator de caractere, Galaction e un creator de viaţă, un analist al pasiunilor dotat cu un deosebit simţ al dramaticului, concretizat în crearea unor scene memorabile. Scriitorul

deţine, de altfel, arta de a actualiza întâmplările evocate, de a le face concrete, vii.

Particularităţile prozei lui Galaction rezultă din faptul că situaţiile şi personajele evoluează pe un amplu fond liric, poematic, ceea ce face ca atitudinea scriitorului faţă de obiectul relatării sale să nu fie niciodată neutră, echidistantă. Întotdeauna, prozatorul scrie cu o anumită participare intelectuală şi afectivă, rămânând un povestitor subiectiv. Nota de subiectivitate e accentuată şi de frecvenţa descrierilor de natură. Peisajele sale se impun prin graţia desenului, prin prospeţimea cromatică, prin suavitatea nuanţelor, dar şi prin inventivitate, prin combinarea formelor şi culorilor. O altă sursă de lirism e, în opera lui Galaction, amintirea, confesiunea, apelul la resursele purificatoare ale memoriei.

DELAVRANCEA – ORATOR

Viaţa şi opera

Barbu Ştefănescu Delavrancea, fiul unui cărăuş de grâne din mahalaua bucureşteană Delea Nouă, s-a născut la 11 aprilie 1858, în Bucureşti. Urmează studii juridice la Bucureşti şi la Paris. A fost om politic şi chiar ministru în câteva guverne, fiind, totodată, considerat unul dintre cei mai însemnaţi avocaţi ai vremii. A colaborat la numeroase publicaţii ale epocii, între care: „România liberă", „Epoca", „Literatură şi ştiinţă", „Revista nouă" şi a editat revista „Lupta literară" (1887). A fost ales membru al Academiei Române în anul 1912.

Delavrancea debutează cu nuvela *Sultănica* (1885), oscilând între romantism şi idilism. Publică apoi volume de nuvele: *Linişte* (1887), *Trubadurul* (1887), *Paraziţii* (1893), *între vis şi viaţă* (1893), într-o notă realiză. Nuvela *Hagi-Tudose* (1903) e capodopera prozei sale, conturând, cu mijloace ale realismului, tipul avarului.

Trilogia istorică *Apus de soare* (1909), *Viforul* (1910) şi *Luceafărul* (1910) evocă scene din istoria Moldovei, impunând personaje viguroase şi edificând o atmosferă dramatică specifică.

Scriitorul moare la 29 aprilie 1918, la Iaşi.

Delavrancea şi limba română literară

Personalitate de prim rang a literaturii române de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, Barbu Ştefănescu Delavrancea s-a impus în domeniul dramaturgiei, al prozei, publicisticii şi oratoriei. Dacă în dramaturgie Delavrancea se încadrează în curentul romantic, prin teme, motive, modalităţi

artistice, în proză coexistă mai multe tendinţe literare, de la romantism la realism şi naturalism.

Ca teoretician al literaturii, sporadic şi nesistematic, Delavrancea se arată a fi adeptul apelului la vorbirea şi la mentalitatea populară, în care vedea o sursă de revigorare a literaturii române, în ceea ce are aceasta autentic, necontrafăcut şi neconvenţional. Ilustrativ în această privinţă e un articol din *Românul*, din 1887, în care scriitorul deplânge sărăcia limbii române literare de la sfârşitul secolului al XIX-lea, înstrăinată de limba populară şi artificializată: „Nicăieri scriitorii, cu sau fără talent, nu sunt mai săraci în cuvinte ca la noi. Nicăieri nu veţi găsi o orăşenime cultă care să cunoască mai puţin numele uneltelor casnice, agricole, industriale, întrebuinţate în ţara lor, ca la noi. Nicăieri nu veţi găsi mai mulţi oameni care să cunoască mai puţine nume de colori, de flori, de arbori. Şi sărăcia de cuvinte cu adevărat româneşti şi vii este dovedită mai ales prin credinţa cărturarilor de astăzi că o seamă de tineri au început să scrie în limba cronicarilor amestecată cu jargon popular. Ei numesc «cronicărism» şi «jargonism» bogăţia şi frumuseţea limbii, ei numesc «cronicărism» şi «jargonism» ceea ce se aude în gura întregului popor, ceea ce ei nu ştiu, nu cunosc, n-au auzit, şi nu vor înţelege niciodată, căci mintea lor este ameţită încă de copilăreasca revoluţie literară de la ’48”.

În ceea ce priveşte proza lui Delavrancea, aceasta se apropie de creaţia epică a lui Caragiale şi Slavici, prin accentele realiste ce răzbat din paginile sale, prin intenţia creaţiei de tipuri, dar, nu în ultimul rând şi prin veridicitatea observaţiei sociale, prin care sunt explorate straturi diverse ale societăţii. Avea dreptate Vlahuţă atunci când scria: „Delavrancea îşi preumblă degetele pe claviatura limbii cu o agilitate de adevărat mare maestru. Stilul lui e variat, impetuos şi încărcat de imagini ca însăşi viaţa (…), pe care a ştiut să o observe şi s-o zugrăvească cu o neîntrecută putere de sugestie”.

În domeniul dramaturgiei, Delavrancea ilustrează, pe urmele lui Haşdeu şi Alexandru Davila, drama istorică, *Apus de soare* fiind, în viziunea lui G. Călinescu, „o capodoperă a dramaturgiei poetice şi oratorice şi nu mai puţin o dramă de observaţie a tipicului, singura din literatura noastră în care toate aceste aspecte se unesc reciproc”.

Delavrancea – orator

Un domeniu deloc de neglijat al creaţiei lui Delavrancea e cel al discursului oratoric. Ales membru al Academiei Române, Barbu

Ştefănescu Delavrancea îşi rosteşte în 1913 discursul de recepţie intitulat, deloc întâmplător, *Din estetica poeziei populare*, discurs ce reprezintă o adevărată sinteză a preocupărilor sale, sistematice şi pasionate, despre folclor, dar, în acelaşi timp, şi un elogiu sincer adus geniului creator al poporului român. În decursul vieţii sale, Delavrancea a rostit numeroase discursuri cu caracter juridic (între care cel mai cunoscut e cel din 1902, în procesul intentat de Caragiale lui Caion, care-l acuzase de plagiat), precum şi multe discursuri parlamentare, fapt care l-a făcut pe Maiorescu să-l numească „cel mai strălucit orator al României contemporane". Pe bună dreptate, Călinescu observa că „viaţa lui Delavrancea se desfăşoară în exterior, ca a unui actor, legat de rolurile sale".

În fond, oratoria este o artă legată strâns de teatralitate, cu virtuţi actoriceşti neîndoielnice. Discursurile lui Delavrancea aveau darul de a însufleţi imagini ale trecutului, de a convinge auditoriul şi, nu în ultimul rând, de a-l fascina prin viziunile lirice pe care le desfăşura, într-o logică a imaginaţiei ce covârşea parcă simţul realităţii propriu-zise. Gesturile sale, nestudiate, se armonizau cu inflexiunile vocii, iar imaginile trebuiau să ilustreze cu eficienţă o idee. De altfel, într-o scrisoare adresată unui prieten, oratorul precizează că „prin sentimente trebuie să ajungi la idee, mai cu seamă în oratorie, căci ideile, oricât ar fi de mari şi generoase nu pot să însufleţească vorbirea. Ideile sunt reci ca şi clapele unui piano, trebuie să vie căldura sentimentală a artistului ca să combine din ele o rapsodie plină de viaţă".

Discursurile lui Delavrancea s-au impus în epocă mai cu seamă prin sinceritatea lor vibrantă, prin suflul lor patriotic şi căldura expunerii, de fiecare dată covârşitoare ca forţă imaginativă şi expresivitate a verbului. Discursul ce ilustrează în modul cel mai elocvent talentul oratoric al lui Delavrancea e *Patria şi patriotismul*, rostit cu ocazia zilei de 24 ianuarie, „sărbătorirea, cum zice oratorul, iubirii de Patrie şi a puterii de a ne crea o Patrie!"

Oratoria ca document uman

Discursul debutează cu o *captatio benevolentiae* în care familiaritatea tonului se împleteşte cu farmecul unor expresii de un patetism răscolitor, subliniat şi de numeroase exclamaţii retorice („Ca în sfânta noastră religie, noi sărbătorim o taină a sufletului nostru, nu o sărbătoare civilă, iacă ce sărbătorim astăzi 24 ianuarie 1859!...

Alegerea îndoită a neaoşului şi bunului român şi domnitor Alexandru Ioan I… Moldova şi Muntenia… O Românie, una şi nedespărţită… Unirea… Renaşterea… Slăvirea Patriei… Iacă ce sărbătorim astăzi! 24 ianuarie… O parte din rezultanta năzuinţelor seculare ale unui popor jinduit de mai bine… Iacă ce sărbătorim astăzi! Din vremea cronicarilor bătrâni, cari ne-au spus din ce origine împărătească ne tragem noi până la 1829 când am spus făţiş ce vrem noi, de la scrisul cărturarilor străvechi până la poezia populară, pretutindeni şi totdeauna, acelaşi vis, aceeaşi energie, aceeaşi voinţă ne-a muncit pe toţi, către acelaşi ideal ne-am înălţat ochii cu toţii, către acelaşi cer cu aceeaşi nădejde şi credinţă. 24 Ianuarie este sărbătoarea iubirii de Patrie şi a puterii de a ne crea o Patrie!”).

Discursul continuă cu o interogaţie, în plasma căreia retorismul se împleteşte cu sinceritatea, avântul fanteziei cu expresivitatea imaginilor („Copii, ce e Patria, ce e patriotismul? Ce este acest sentiment care răscoleşte toate puterile din om şi, în anumite clipe, îl ridică mai presus de existenţa lui şi-l face să moară de bunăvoie pentru liniştea şi mărirea unor urmaşi pe care nu-i va cunoaşte şi care nu-l vor cunoaşte?”). Răspunsul la aceste întrebări se conturează treptat, printr-o înşiruire de definiţii, realizate fie prin afirmaţie, fie prin negaţie şi care au darul de a conferi unor noţiuni abstracte o putere de reprezentare uimitoare.

Definind patria, Delavrancea o plasează nu în exterioritatea decorului în care vieţuieşte o naţiune, ci mai degrabă în acea geografie lăuntrică unde relieful afectiv e alcătuit din sentimente precum nostalgia, uitarea de sine, dăruirea şi generozitatea pentru semenul nostru, proiecţia sinelui într-un trecut legitimator: „Patria este înăuntrul nostru, şi-o ducem cu noi peste ţări şi peste mări, şi numai când suntem departe şi în singurătate, ne trec fiori amintindu-ne de unde ne-am rupt, şi nu găsim mângâiere decât în restrişte şi în lacrămi. Patria nu e pământul pe care trăim din întâmplare, ci e pământul plămădit cu sângele şi întărit cu oasele înaintaşilor noştri. Când pomenim de Călugăreni, Rovine sau Valea-Albă, ne cutremurăm, uităm de noi, şi nu trăim decât în aceia cari au fost odinioară, ostaşi, căpitani şi Voievozi! Un fulger de închipuire pe dinaintea ochilor, şi ne simţim aievea în rândul plăeşilor, în fruntea oştilor, cu barda, cu ghioaca, cu buzduganul, sporind şirurile eroilor cari ne-au apărat ţările noastre (…) Visul acesta dispare. Şi bucuroşi primim constatările realităţii:

generaţiile ies una din alta şi se duc pe rând, numai obârşia stă pe lume ca o matcă fără sfârşit!”

Voinţa de a conferi plasticitate noţiunii de patrie îl determină pe Delavrancea să recurgă şi la consideraţii etimologice, constatând că „patria nu vine de la pământ nici din vreo lucrare a câmpului, nici din vreo abstracţiune, ci dintr-o noţiune concretă, de la patres, din părinţi, moşi şi strămoşi. Părinţii, moşii şi strămoşii, ne sunt patria noastră; ei cari au vorbit aceeaşi limbă, cari au avut acelaşi dor, aceleaşi suferinţe şi aceleaşi aspiraţiuni, sunt adevărata noastră patrie!”

Patria însă nu se limitează, spune Delavrancea, la una din cele trei ţări române, ci ea „trebuie să fie, din trei, de o fiinţă, una şi nedespărţită”. Pentru a capta şi mai mult atenţia auditoriului, Delavrancea recurge şi la scurte episoade cu iz narativ şi alegoric, fascinante prin forţa de a sugera un sentiment, o stare de spirit, o noţiune, ca în pasajul care urmează: „Luaţi un copil de mână şi duceţi-l de la Dunăre şi mare până în ţărmurile Tisei, din sat în sat, şi întrebaţi-l: *Unde e*? Şi cum ar zice locului pe care-l calcă? Şi vă va răspunde: *Nu ştiu cum se cheamă satul acesta*, *dar ştiu că pretutindeni pe unde m-ai dus*, *unde s-a vorbit româneşte*, *este pământul Patriei mele*, *este Patria mea*!”

Noţiunea de patrie nu poate fi înţeleasă însă în chip adecvat în afara literaturii populare, în care se regăseşte chintesenţa sufletului şi simţirii unei naţiuni, în ceea ce are ea mai autentic şi mai valoros din punct de vedere afectiv şi expresiv. Oratorul exprimă ideea că „România ajunse în cunoştinţa de sine, numai după ce Alecu Russo îndemnă pe fericitul Alecsandri să adune în parte, pe la jumătatea secolului trecut, tezaurul geniului nostru popular”.

Patria şi patriotismul e un discurs alcătuit într-un moment în care România trecea printr-un moment de cumpănă, când fiinţa ei era primejduită. De aici decurg nu puţinele tonalităţi şi accente ale urgenţei şi patetismului, ca şi îndemnurile mobilizatoare pe care le închipuie, nu arareori, oratorul. Discursul lui Delavrancea e, în acest fel, un model al genului, prin armonia părţilor, prin coeziunea internă, dar şi prin fascinaţia verbului evocator şi plastic ce dă culoare, plasticitate şi frăgezime ideilor.

Delavrancea s-a impus ca orator printr-o incontestabilă forţă de a concretiza ideile, de a le reduce din „ponderea” lor filosofică şi de a le împrumuta „carnaţia” vieţii, într-un fel de alchimie a verbului încărcat

de forţă de sugestie şi de poeticitate. Arta de a sugera şi de a însufleţi abstracţiunile e stăpânită cu o fervoare bine ritmată, domolită în momentele-cheie ale discursului de anume întorsături ale frazei, de un patetism reţinut, ori de ritmica melodioasă a propoziţiilor. Retorismul lui Delavrancea e dozat cu suficientă pondere a imaginaţiei şi a rostirii, după cum cadenţa frazelor urmează cu fidelitate ritmul intim al gândirii oratorului, animat de dorinţa de a-şi convinge, de a-şi persuada dar şi de a-şi instrui ascultătorii.

Patria e, în viziunea lui Delavrancea, o sinteză a mai multor determinante esenţiale: limba, religia şi trecutul istoric. Toate aceste elemente contribuie la formularea, în timp, a unei comunităţi de idealuri şi valori ce configurează, în cele din urmă noţiunea de patrie, ca şi haloul afectiv ce o încercuieşte. Pe de altă parte, patria e o realitate transândividuală, primordială şi, în acelaşi timp, instinctivă: „Patria şi patriotismul sunt primordial-instinctive. Pe noi ne preced Patria şi iubirea de Patrie. Ne naştem cu asemenea năzuinţe fundamentale. După noi rămân mai departe, moştenire firească urmaşilor noştri. Şi tot aşa, din trecut, se-mprospătează, se lărgeşte viitorul".

Noţiunea de patrie, aşa cum o concepe Delavrancea, nu e din specia acelor concepte rezultate dintr-un demers pur raţionalizant, ci mai curând, ţine de un domeniu al abisalului şi al originarităţii. E o noţiune ce cuprinde în conturul său atât instinctualitatea rasei, cu toate determinantele sale, cât şi continuitatea pe care o presupune o comunitate de idealuri şi de resurse expresive („Patria şi patriotismul sunt însuşiri instinctuale. Din cunoaşterea trecutului, din originea limbilor e ceva care se adaugă la instinctul de Patrie: e conştiinţa de rasă").

În *Patria şi patriotismul* ni se revelează toate calităţile de orator ale lui Delavrancea: stăpânirea deplină a resurselor limbii, retorismul dispus pe mai multe tonalităţi, capacitatea de reprezentare a ideilor, forţa de persuasiune, rigorismul moral şi suflul patriotic, îmbinarea fiorului evocator şi a patetismului, ca şi o deplină plasticizare a noţiunilor.

CAPITOLUL V
CRITICA LITERARĂ DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX
NICOLAE IORGA

Autorul şi opera

Născut la 5 iunie 1871 la Botoşani, mort la 27 noiembrie 1940, la Strejnic. Iorga debutează în presă la 14 ani, în ziarul „Românul". Şcoala primară şi gimnaziul la Botoşani, apoi Liceul „Naţional" din Iaşi, unde îşi dă şi bacalaureatul (1888): Facultatea (secţia istorico-literară) o termină într-un singur an (1889), la Iaşi, „magna cum laude". Urmează cursuri de specializare la Paris, Berlin şi Leipzig. Îşi ia doctoratul la Leipzig, în 1893. Este profesor la Universitatea din Bucureşti (1894) şi membru corespondent al Academiei Române (1897).

Nicolae Iorga este atras de timpuriu de publicistică şi, după o perioadă de colaborări la o serie de publicaţii cu tentă socialistă („Contemporanul", „Lupta", „Epoca" etc.), scrie la „România jună", „Convorbiri literare", „L'independence roumaine" ş.a. Prin colaborarea la revista „Semănătorul" devine ideologul autoritar al orientării semănătoriste. Întemeiază şi conduce alte publicaţii, precum „Neamul românesc", „Floarea darurilor", „Neamul românesc literar", „Drum drept", „Cuget clar" etc.

Este recunoscut pe plan internaţional pentru valoarea sa de istoric şi redactează câteva lucrări de referinţă pentru colecţia „Istoria statelor europene". Scrie şi publică într-un ritm extrem de susţinut: şapte cărţi în 1905, 33 în 1910, 29 de cărţi în 1912, 300 de cărţi între anii 1920 şi 1940. Este ales membru deplin al Academiei Române (1910), „Doctor honoris causa" al mai multor universităţi, membru al Academiei franceze, poloneze, iugoslave etc.

Ca director al *Semănător*-ului, Iorga îşi fundamentează ideile literare pe o concepţie sociologizantă cu privire la rolul artei. Criteriul social e cel în numele căruia Iorga a sacrificat adesea criteriul estetic, motiv pentru care a publicat în paginile revistei o serie de scriitori astăzi uitaţi (Constanţa Hodoş, V. Pop, Teodor Cercel), criticând mai târziu valorile autentice ale literaturii române.

N. Iorga socotea posibilă înfrăţirea dintre ţărănime şi boierimea românească şi îi critică mai ales pe arendaşi ca un factor ostil progresului. Elementul catalizator care ar realiza înfrăţirea celor două clase îl constituie – după Iorga, cultura română, care trebuie răspândită şi în rândurile moşierimii şi în popor: „Ne trebuie o cultură a tuturor a, de sus până jos, dintr-un hotar al românismului la altul, o cultură care să fie a noastră „(*O nouă epocă de cultură*, *Semănătorul*,

1903).

În activitatea de îndrumător literar a lui Iorga eticul şi esteticul capătă o ascendenţă covârşitoare asupra esteticului. Ostil curentelor la modă, N. Iorga milita pentru o literatură „sănătoasă", inspirată din viaţa satului, elogiind factorii principali ai mediului rural: ţărănimea şi boierul pământean, acesta din urmă fiind considerat un sfătuitor şi un sprijinitor al săteanului.

Ideologul semănătorismului preconizează o literatură de idealizare a trecutului, cu boieri patriarhali prieteni ai ţăranilor, cu arendaşi şi cârciumari „străini de neam", căci, în opinia lui N. Iorga, cauzele relelor sociale stau în pătrunderea burgheziei orăşeneşti la sate.

Concepţia despre artă

Opera lui Nicolae Iorga e străbătută, cum se ştie, de vocaţia enciclopedismului, de o viziune totalizantă asupra istoriei şi culturii omeneşti, dimensiuni sintetizate în cele 1250 de cărţi şi 25.000 de articole publicate de-a lungul timpului. Preocupat de istorie, de literatură, de istoria şi critica literară, Iorga s-a pronunţat şi în probleme de estetică, căutând să clarifice anumite aspecte teoretice ale frumosului în general, dar şi să înregistreze o serie de momente ale artei populare româneşti, în evoluţia ei, să marcheze evenimente ale artei contemporane lui etc.

Debutând ca scriitor în 1890, cu foiletoane de critică şi istorie literară, publicate în ziarul *Lupta*, Iorga a căutat să-şi formuleze o concepţie estetică personală, având ca punct de plecare ideile unor filosofi, critici literari şi esteticieni precum Taine, Bourget sau Guyau. Pe urmele lui Bourget, de pildă, tânărul critic literar se referă la condiţia psihofiziologică a artistului, ins de o sensibilitate extremă la stimulii realităţii, care trebuie să rezoneze în profunzime la ecourile referenţialităţii. Artistul e, astfel, „înzestrat cu un sistem nervos aşa de impresionabil, vibrând la toate atingerile glasului în toate ondulaţiile sale… prin faptul că se sileşte să rafineze şi mai mult senzaţiile admirabile pe care i le dă aparatul lui de simţuri, îl cioplеşte pe fiecare zi mai tare, îl subţie, îl meşteşugeşte până ajunge să fie un hiperestezic, un întăritor al senzaţiilor naturale". Arta adevărată, crede Iorga, nu trebuie să imite servil realul, ci să-l remodeleze prin prisma structurii inconfundabile a artistului, care decupează din conglomeratul de senzaţii ce i se oferă percepţiei, pe acelea semnificative, revelatoare

pentru concepţia sa artistică. Cu alte cuvinte, artistul e creatorul unor lumi posibile, ficţionale, cu o autonomie suficient de fermă, cu dinamica lor internă ce scapă determinismelor realităţii care le-a generat, cum precizează cu suficientă claritate eseistul: „artistul creează veşnic alături cu lumea în care trăieşte, el îşi face o alta, care-i datoreşte lui singur existenţa, lume tot aşa de bogată şi deseori mai tipică şi mai concentrată ca viaţă decât cea obişnuită, în care atâtea figuri serbede şi fără relief aruncă umbră. Cum a expus aşa de bine Guyau, artistul rezumă în el trei societăţi: acea existentă, care-l condiţionează producându-l, cea viitoare, pe care el o scoate la lumină, modificând prin puterea geniului său însuşirile aceleia în care trăieşte, şi în sfârşit o a treia, lumea lui artistică ideală, care izvorăşte întreagă din creierul lui şi care constituie individualitatea lui de creator".

Arta şi frumosul

Definind frumosul, în accepţiunea poporului român, Nicolae Iorga consideră că el reprezintă, etimologic chiar (v. lat. *formosus*) „*forma* întreagă, forma deplină, forma armonioasă". Frumosul ar ţine, după Iorga, de o anume integralitate, de o totalizare armonioasă, de o coerenţă deplină, de senzaţii care înglobează în structurile sale şi elemente care în sine nu au pecetea frumuseţii („Este vorba de un *cuvânt integral*, iar nu de unul care să cuprindă o parte a frumuseţii; este vorba prin urmare de un complex, de o legătură, de o potrivire, de o armonie în care pot să intre şi elemente care ele în sine nu sunt numaidecât frumoase, dar care sunt frumoase împreună"). Iorga a năzuit să cunoască şi să explice arta românească în integralitatea ei, legând-o, desigur, de trecutul istoric şi de viaţa rurală. Cercetarea trecutului îi oferă istoricului o documentaţie extrem de vastă, valorificată în mai multe lucrări de sinteză, în care e circumscrisă deopotrivă arta românească şi cea universală. Lucrările cele mai semnificative în acest sens sunt *Histoire de l art roumain ancien*, *L Art populaire en Roumanie*, *son caractere*, *ses rapports et son origine*, *Istoria artei medievale şi moderne*. Istoricul stabileşte, în lucrările sale etapele de dezvoltare şi cadrul social-istoric al apariţiei şi evoluţiei artei populare româneşti, integrând-o în sfera artei răsăritene, prin reliefarea unor similitudini, distincţii şi influenţe reciproce. Arta populară nu e, în viziunea lui Nicolae Iorga, o artă suprapusă, ea semnifică mai curând etnicitatea de tip rustic, iar elementul de coerenţă şi unitate e stilizarea, sublimarea trăsăturilor realităţii în

forme geometrizante: „(…) în ornamentaţie, reducerea a tot ceea ce vor să reprezinte figurile schematice ale acestei arte, la construcţii lineare, la notaţii abstracte. Triunghiuri, romburi, linii oblice, paralele, cruci servesc a reda tot ceea ce se prezintă privirilor artistului unic".

Istoricul a fost însă atras şi de arta universală, având predilecţie pentru acele cum te artistice atente la etnicitate. Artiştii sunt reprezentaţi în măsura în care ei rezumă, în creaţiile lor, o epocă, un stil de viaţă, umanitatea în ceea ce are ea esenţial. Înfăţişând pictura lui Velásquez, Iorga descoperă două tendinţe mai importante; mai întâi, „măreţia regilor", în toată splendoarea şi fastul curţii spaniole. Apoi, e vorba de reprezentările gloatei („Alături de asemenea reprezentări, în care este atâta psihologie instinctivă, simţită şi minunat redată – viaţa populară. În tablourile astelalte, adevăratul popor, aşa cum se prezintă pe stradă, în pragul caselor, prin ungherele înfundăturilor. E un adevăr popular, murdar şi atrăgător, dezmăţat şi estetic, care formează unul din farmecele acestei arte").

Arta şi cultura veneţiană

Eseul *Arta*, *literatura şi cultura Veneţiei* se încadrează în seria de lucrări consacrate de Iorga artei italiene. Deşi recunoaşte că „o literatură specială veneţiană (…) nu există în sensul beletristic", autorul e de părere că trebuie circumscrisă „dezvoltarea culturii veneţiene", punându-se în evidenţă „legăturile care s-ar stabili între starea de suflet a veneţienilor în deosebitele timpuri şi manifestările lor literare sau artistice". Iorga priveşte permanent, pe parcursul eseului său, cultura şi arta Veneţiei într-o strânsă corelaţie cu elementele de civilizaţie ce au generat anumite forme artistice sau culturale.

De la aprecierea literaturii veneţiene în dinamismul său prin raportare la cultura populară, şi până la considerarea primelor cronici veneţiene din perspectiva lirismului lor subiacent, Iorga vede în literatura şi arta Veneţiei o oglindă a prefacerilor sociale pe care le-a suferit cetatea. Pe alocuri, paginile eseistului capătă irizări patetice, iar autenticitatea expresiei reiese tocmai din implicarea subiectivă, din cutare interogaţie retorică, din reflexele poeticităţii abia camuflate în aserţiunea cu încărcătură livrescă, precum în pasajul ce urmează: „O operă istorică în care un popor întreg pune toată conştiinţa suferinţelor sale, toată mândria biruinţelor sale, nu cuprinde ea oare poezie? Cum? Sentimentul acela care înălţa pe fiecare veneţian în

legătură cu sacrificiile făcute de poporul său, cu izbândele câştigate de dânsul, sentimentul acela nu colora el proza celor dintâi povestitori ai trecutului veneţian? Ce era aceasta decât un amestec de legende simple şi de imnuri de înălţare pentru patrie?"

Circumscriind arta şi literatura Veneţiei printr-o considerare oarecum sincretică, Iorga e atent şi la detaliul revelator, dar şi la totalitatea reprezentării sale. Un exemplu semnificativ e observarea caracterului eclectic al arhitecturii veneţiene de până la 1300; e vorba de San Marco, edificiu ecleziastic caracterizat cu minuţie şi forţă de sugestie, cu vigoare imaginativă şi rigoare a descripţiilor („Şi, totuşi, dacă această biserică făcută din petece, cu adausuri necontenite, înnădită fără sfârşit, nu ni dă impresia de unitate pe care o poate da o clădire concepută de o singură minte, într-un singur moment, şi realizată după un singur plan, marele talent instinctiv al veneţienilor a fost că au găsit mijlocul de a potrivi laolaltă toate lucrurile acestea în aşa fel, încât s-ar zice că această biserică a voit-o cineva, un anume om, într-un anume timp, după un anume plan, ca să fie aşa cum este. Cu toate acestea, câte gânduri, câte daruri, câte planuri s-au încrucişat şi s-au legat între ele pentru a ni da pe San Marco în actuala înfăţişare").

Extrem de interesante sunt aprecierile lui Nicolae Iorga privitoare la documentele de tot felul aflate în arhivele Veneţiei, în care sunt consemnate evenimente militare ori politice şi din care răzbate viaţa cetăţii cu toate avatarurile sale, cu zvonul şi pulsaţia existenţei trecute. Iorga nu ezită să pună aceste însemnări sub semnul *literarităţii*, sub emblema unei literaturi nonfictive, tocmai pentru că, dincolo de informaţiile seci, dincolo de consemnările greoaie pot fi resimţite glasuri şi gesturi ale unor oameni ce vin dintr-un timp revolut, ca şi ritmul existenţei unei cetăţi ce trăia la confluenţa uscatului şi a mării: „Se păstrează apoi în arhivele Veneţiei mii şi mii de documente, o literatură politică de o importanţă excepţională, din care se vede cum se judecau deosebitele probleme diplomatice, cum se rezolvau greutăţile militare – acte în latineşte, mai târziu în italieneşte, când apar şi discursurile pe care le ţineau ambasadorii străini şi trimişii Veneţiei în ţările străine, la Constantinopol, în Franţa, în Spania, acele admirabile rapoarte pline de idei originale, de informaţii preţioase, de patriotism şi prevedere pe care le-au tipărit Alberti, Barozzi şi Berchet. Ele constituie desigur o literatură: dacă nu e literatură poetică, rândurile acelea care exprimă în aşa de largă

măsură sufletul omenesc agitat de aşa de înalte gânduri şi de nobile sentimente, fac şi ele parte din expresia literară a poporului de la care au pornit: dinăuntru, din liniile acelea latineşti şi italieneşti, vorbeşte un glas aşa de omenesc, încât el reţine asupra unor subiecte care nu fac parte din preocupaţiile ştiinţifice ale momentului pentru cercetător".

În specia aceloraşi preocupări de consemnare a documentului, de înregistrare a faptului trecut sunt aşezate şi *Diareile* lui Marino Sanudo, monumentale prin cantitatea de informaţii, naturale prin stil, cuceritoare prin diversitatea de imagini, gesturi şi atitudini ce se străvăd aici ca într-un palimpsest.

Centrul de greutate al comentariului lui Iorga e aşezat pe epoca Renaşterii, perioadă de eflorescenţă maximă a artelor, literaturii, ştiinţelor. Veronese, Tiziano şi Tintoretto sunt pictorii ce reţin atenţia eseistului, atât prin excelenţa creaţiilor lor artistice, cât, poate, mai ales, prin caracterul lor reprezentativ, exponenţial pentru climatul artistic veneţian, pentru o anume concepţie despre artă şi despre raportul dintre artă şi lume.

Dacă Tizian e, mai curând un „pictor de figuri", un portretist atent la detaliile de fizionomie, la atitudinile personajelor şi la natura lor adâncă, Tintoretto e un pictor al contrastelor delicate de culoare, un pictor a cărui originalitate reiese din „aierul scăzut, confinat, din acel umed amurg, acel clar-obscur al locuinţelor şi străduţelor veneţiene". În schimb, Veronese îi pare lui Iorga pictorul ce a surprins cel mai bine atmosfera autentică a Veneţiei, revelându-i acesteia atât dinamismul existenţei exterioare, cât şi viaţa sa secretă, tulburătoare („Între aceşti trei pictori, fără îndoială că cel mai veneţian e Veronese. Lui i se atribuie pe drept meritul de a fi adus pe lângă iubirea pentru arhitectură în pictură, care deosebeşte pe toţi oamenii Renaşterii, *clădind* bine pânzele sale, cu coloane, coridoare, perspective, i se atribuie, zic, un merit legat de mărirea Veneţiei, de cerul Veneţiei, de aierul Veneţiei, meritul, dublu, de a deschide perspective care sunt speciale acestui oraş şi de a da lumina particulară lagunelor, acel amestec de albastru şi aur care deosebeşte pânzele lui şi care nu e adus din Verona, ci s-a format din necontenita vedere minunată a transparenţei aurite a Veneţiei, a cerului de o puritate luminoasă, a mării de zăbranice şi raze a Veneţiei").

Dacă veacul al XVI-lea e veacul apogeului cultural şi artistic al Veneţiei, secolul al XVII-lea înseamnă începutul decăderii veneţiene, al

declinului său, deopotrivă economic, social şi artistic. Nu se impune, în această epocă, niciun nume mare, niciun artist de talia celor dinainte. Abia în secolul al XVIII-lea se pot consemna două personalităţi de excepţie: Carlo Goldoni, în domeniul comediei, şi Giambattista Tiepolo, „cel dintâi pictor de *plein air* în Italia", ale cărui tablouri „cuprind atâtea din elementele picturii moderne – un pictor având concepţia lui Veronese şi mijloace tehnice superioare celor pe care le întrebuinţase acesta".

Eseul lui Nicolae Iorga despre cultura şi arta Veneţiei se remarcă, înainte de toate, prin rigoarea observaţiilor, întotdeauna sobre, verificate, argumentate, dar şi prin acurateţea stilului. Fraza are o cadenţă armonios ritmată şi, din curgerea propoziţiilor, se ghiceşte un lirism insinuant, o plasticitate a imaginilor ce conferă o şi mai evidentă autenticitate observaţiilor şi aserţiunilor marelui cărturar. Dincolo de informaţiile precizate cu acribie, dincolo de relevanţa detaliului circumscris mereu din perspectiva întregului, ni se dezvăluie aici o concepţie coerentă, o viziune perfect închegată asupra unei culturi şi a unei civilizaţii, privită şi dintr-un indiscutabil unghi subiectiv.

Fragmente comentate

„Veneţia are un număr de biserici care sunt vechi, San Marco a fost început înainte de anul 1.000. Biserica e făcută din elemente împrumutate de pretutindeni. Era un fel de datorie pentru fiecare veneţian care mergea în locuri depărtate şi putea să capete ceva, întrebuinţând cuvântul «a căpăta» în toate înţelesurile, să aducă şi pentru San Marco, ceva ca să i se ierte păcatele. În felul acesta au venit atâtea coloane de marmură colorată, au venit cavalerii de porfir roşu cari sunt aşezaţi şi astăzi într-un colţ al palatului ducal şi atâtea alte lucruri. Şi totuşi, dacă această biserică făcută din petece, cu adausuri necontenite, înnădită fără sfârşit, nu ni dă impresia de unitate pe care o poate da o clădire concepută de o singură minte, într-un singur moment, şi realizată după un singur plan, marele talent instinctiv al veneţienilor a fost că au găsit mijlocul de a potrivi laolaltă toate lucrurile acestea în aşa fel, încât s-ar zice că această biserică a voit-o cineva, un anume om, într-un anume timp, după un anume plan, ca să fie aşa cum este (…).

Întâi, în ceea ce priveşte opera narativă, cronicile, avem cunoscuta culegere de „Vieţi ale dogilor" a lui Marino Sanudo, scrisă în

acel dialect veneţian care este o dezmierdare pentru auz, care, dintre toate dialectele veneţiene, sună fără îndoială mai dulce, mai alintat, pierzându-se în sunete blânde ca o melodie în minor. Şi tot de la el avem acea admirabilă carte, fără păreche în orice literatură, ce sunt *Diareile*, „Ziarele" lui Marino Sanudo, publicate integral abia dăunăzi. Se păstrează apoi în arhivele Veneţiei mii şi mii de documente, o literatură politică de o importanţă excepţională, din care se vede cum se judecau deosebitele probleme diplomatice, cum se rezolvau greutăţile militare – acte în latineşte, mai târziu în italieneşte, când apar şi discursurile pe care le ţineau ambasadorii străini şi trimişii Veneţiei în ţările străine, la Constantinopol, în Franţa, în Spania, acele admirabile rapoarte pline de idei originale, de informaţii preţioase, de patriotism şi prevedere pe care le-au tipărit Alberti, Barozzi şi Berchet. Ele constituie, desigur, o literatură: dacă nu e literatură poetică, rândurile acelea, care exprimă în aşa de largă măsură sufletul omenesc agitat de aşa de înalte gânduri şi de aşa de nobile sentimente, fac şi ele parte din expresia literară a poporului de la care au pornit: dinăuntru, din liniile acelea latineşti şi italieneşti, vorbeşte un glas aşa de omenesc, încât el reţine asupra unor subiecte care nu fac parte din preocupaţiile ştiinţifice ale momentului pentru cercetător (…).

S-a găsit pe la 1490 – 1530 un om care avea intrare la cancelaria de stat ca şi în principalele case de negoţ, în locurile de întâlnire şi de petrecere ale clasei dominante, şi care şi el şi-a zis că e păcat să se piardă toate acestea. Astfel a început să le noteze zi cu zi, şi a notat, neobosit, o viaţă întreagă, aşa încât, când au început să se tipărească însemnările, zi cu zi, ale lui Marino Sanudo, au trebuit douăzeci de volume mari. Ce nu se găseşte înăuntru! Veşti adevărate şi veşti false, scrisori, simple informaţii, vuietul lumii întregi, pe care-l auzi străbătând paginile „ziarelor" lui Sanudo. Nicio literatură nu posedă o carte de informaţie aşa de vastă, aşa de variată, cum e aceasta, şi, natural, nu e stilul lui, ci el dă ce vine, dar toate glasurile străine care se amestecă aici dau impresia unei activităţi uriaşe, unor silinţi nepilduite (…).

Între aceşti pictori, fără îndoială că cel mai veneţian e Veronese. Lui i se atribuie pe drept meritul de a fi adus pe lângă iubirea pentru arhitectura în pictură, care deosebeşte pe toţi oamenii Renaşterii, *clădind* bine pânzele sale, cu coloane, coridoare, perspective, i se atribuie, zic, un merit legat de mărirea Veneţiei, de cerul Veneţiei, de

aierul Veneţiei, meritul, dublu, de a deschide perspective care sunt speciale acestui oraş şi de a da lumina particulară lagunelor, acel amestec de albastru şi aur care deosebeşte pânzele lui şi care nu e adus din Verona, ci s-a format din necontenita vedere minunată a transparenţei aurite a Veneţiei, a cerului de o puritate luminoasă, a mării de zăbranice şi raze a Veneţiei.

În ceea ce priveşte pe Tiziano, e şi el veneţian, însă supt alt raport. Tiziano e înainte de toate pictor de figuri, portretist (...). În schimb, tablourile lui Tiziano care înfăţişează magistraţi şi nobili veneţieni sunt cele mai preţioase contribuţii pentru înţelegerea istoriei Republicii, a sufletului rasei pe această vreme. *Aşa* erau, cum ni-i înfăţişează el, cu acea demnitate care nu e trufie, cu acea simplicitate care nu e umilinţă, cu acea carnaţiune înflorită care nu e vulgaritate burgheză, cu acel lux care nu e pretenţie şi cu acea seriozitate care nu e poză sau melancolie.

Cel de-al treilea pictor, Tintoretto, cel mai trist, mai întunecat, este şi el veneţian, nu prin ceea ce se vede, luminos, clar, transparent, dincolo de casa veneţiană, ci în însuşi cuprinsul casei veneţiene, în acea umbră adâncă a mai tuturor ceasurilor din zi. O fi învăţat lucrurile acestea şi de la maeştrii pe care i-a avut ca tânăr, căci la fiecare dintre dânşii este şi o parte învăţată, dar partea personală a lui Tintoretto vine din aierul scăzut, confinat, din acel umed amurg, acel clar-obscur al locuinţelor şi străduţelor veneţiene (...).

Distracţia cea mare în veacul al XVIII-lea era însă *teatrul*. Atunci se întemeiază „Teatro della Fenice" şi atâtea altele, cu actori vagabonzi, cari veneau bucuroşi la Veneţia, ştiind că vor găsi o lume gata să-i aplaude, să-i adore. Goldoni, marele scriitor de comedii veneţian, n-ar fi fost cu putinţă fără această organizaţie a teatrelor. Şi prin această modă a teatrelor, în acest aer confinat, dar iute, din veacul al XVIII-lea, iată că pentru întâia oară Veneţia capătă pe scriitorii săi adevăraţi: satira lui Carlo Gozzi şi comediile lui Goldoni (...). La sfârşit, pentru a încheia, secolul acesta al XVIII-lea mai înfăţişează – căci Veneţia pare că ţinea să dispară într-o ultimă înfăţişare maiestuoasă a spiritului ei, pe cel dintâi pictor de *plein air* în Italia, pe Giambattista Tiepolo, ale cărui marei pânze cuprind atâtea din elementele picturii moderne – un pictor având concepţia lui Veronese şi mijloace tehnice superioare celor pe care le întrebuinţase acesta. Cu comedia lui Goldoni, cu satira socială a lui Gozzi, cu pictura decorativă a lui Tiepolo se încheie viaţa

sufletească a Veneţiei”.

*

Cu erudiţia binecunoscută, Nicolae Iorga reconstituie în paginile sale eseistice secvenţe reprezentative din viaţa culturală şi artistică a Veneţiei, ilustrându-le cu verva sclipitoare a asocierilor ori cu abundenţa informaţiei ce se resoarbe totuşi cu naturaleţe în text. Cititorul nu află, însă, doar date seci, informaţii lipsite de fior afectiv, rod al unei memorii strict raţionalizante, mecanice; dimpotrivă e de găsit aici viaţa Veneţiei cu palpitul său, cu freamătul şi diversitatea sa policromă, reînviată în culori plastice, din care nu lipsesc tonurile învolburate ori accentele retorice.

Cu alte cuvinte, eseistul ştie să-şi dozeze tonusul frazei, îmbinând patetismul discret în faţa măreţiei unei culturi apuse cu observaţia marcată de rigoare ori cu aserţiunea de o obiectivitate sobră. Demn de interes e, aşadar, mai ales modul în care Iorga pune în pagină informaţia. Fraza sa are naturaleţe şi cursivitate, expozeul savant se întâlneşte cu evocarea, observaţia riguroasă e asamblată într-un context, într-o ambianţă, într-o atmosferă pe care eseistul ştie să o contureze cu minuţie.

Atunci când vorbeşte, de pildă, de „Diareile” lui Marino Sanudo, Iorga e, rând pe rând, patetic, tulburat, tulburător, enumerativ, riguros, ataşat, sobru, sever în aprecieri, generos în epitete, găsind în latura documentară a acestor texte un mod de a fi autentic al literaturii. Astfel de texte, sugerează eseistul îşi împlinesc cu asupra de măsură menirea, aceea de a reprezenta o realitate efemeră, de a surprinde viul, de a fixa dinamica aleatorie şi inconstantă a clipei.

Viaţa culturală şi artistică a Veneţiei e privită însă şi din unghiul schimbărilor de mentalitate, din perspectiva mutaţiilor de orizont estetic ce s-au produs de-a lungul vremii. În acest joc de perspective şi de nuanţe e întrevăzută originalitatea de stil şi de viziune a culturii şi artei veneţiene, atât de impregnată de poziţia geografică, de tradiţie şi de contextul socio-istoric.

Nu mai puţin demne de interes sunt portretele unor scriitori ori artişti pe care le schiţează Iorga. În aceste portrete, sumare ca distribuţie a trăsăturilor, eseistul surprinde, printr-un detaliu revelator, caracteristica dominantă a unui artist, modul său de a fi, locul pe care îl ocupă în devenirea artei italiene.

Paginile eseistice ale lui Nicolae Iorga se impun prin

spontaneitatea şi dinamismul lor afectiv; aici, observaţia de o rigoare reţinută se întâlneşte cu vibraţia emoţiei ori cu predispoziţia empatică în faţa valorilor artistice. Eseul lui Iorga îmbină, până la urmă, exerciţiul de admiraţie cu aserţiunea obiectivată, suflul patetic şi discreţia evocării.

GARABET IBRĂILEANU

În viziunea lui Ibrăileanu critica şi istoria literară reprezintă domenii complementare: prima se ocupă de ceea ce individualizează operele, cea de a doua de ceea ce le este comun. G. Ibrăileanu e de părere că, în funcţie de scopul urmărit, critica poate fi *estetică* (dacă se concentrează asupra elementelor caracteristice de fond şi formă), *psihologică* (în măsura în care urmăreşte cauza imediată a operei, psihologia scriitorului) şi *socială* (dacă studiază raporturile dintre operă şi mediu social). Ibrăileanu consideră că aceste activităţi critice pot fi practicate separat; dacă aceste forme ale criticii se îmbină, se constituie *critica completă*, singura capabilă să ofere o imagine pertinentă şi veridică despre opera cercetată. În ceea ce priveşte istoria literaturii, sarcina ei e să studieze epocile, curentele, şcolile literare, punând în lumină afinităţile care le constituie şi explicând cauzele care le generează. Aceste cauze sunt, în viziunea lui Ibrăileanu, de două feluri: unele *geografice* sau *biologice* (rasa), care rămân relativ stabile timp îndelungat şi influenţează caracteristici comune ale unei întregi literaturi, în timp ce altele, istoria şi societatea sunt cele care influenţează nemijlocit originea şi fizionomia epocilor şi curentelor literare.

Explicaţia relaţiilor dintre literatură şi societate e rezolvată de Ibrăileanu printr-o ipoteză ingenioasă; el crede că prin firea sa scriitorul e optimist sau pesimist, cerebral sau pasional, subiectiv sau obiectiv, el are succes dacă trăieşte într-o lume „cu acelaşi fel" de a simţi şi eşuează, dacă nu se află în acord cu publicul. În aceeaşi măsură, genurile, şcolile literare şi curentele sunt preluate sau respinse în funcţie de concordanţa sau neconcordanţa lor cu psihologia colectivă a momentului.

Sensibil la nuanţe şi ostil gândirii estetice dogmatice, Ibrăileanu refuză formulările prea categorice. Astfel, deoarece prin „public" se înţelege o clasă socială sau o categorie intelectuală, Ibrăileanu consideră că, în aceeaşi societate şi în aceleaşi momente istorice, există mai multe publicuri, producându-se astfel mai multe selecţii ale

fenomenului literar. Aceasta explică, de altfel, şi fenomenul de coexistenţă a curentelor literare, şcolilor sau tipurilor de scriitori. Criticul apreciază, în continuare, că un cititor care preferă o anumită literatură poate fi sensibil şi la alte categorii literare, după cum scriitorul, mai ales atunci când înzestrarea lui sufletească nu e exclusivistă, e capabil să evolueze pe parcursul carierei sale, conformându-se climatului estetic dominant, care îi solicită şi activează una sau alta dintre însuşirile sale. În viziunea lui Ibrăileanu, scriitorii mediocri sau cei cu o personalitate labilă sunt şi cei mai sensibili la influenţele mediului, după cum personalităţile puternice se situează deasupra circumstanţelor şi influenţelor mediului.

G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* crede că „fineţea" e calitatea dominantă a criticului: „Lipsit de darul de a sugera prin cuvânt impresia şi de o suficientă cultură pentru a încadra faptul în serii istorice şi a-i da vizibilitate, Ibrăileanu se sileşte să argumenteze emoţia estetică. Pentru cine are gustul infinitului mic, talentul criticului este învederat. El emite valori – valori de consideraţii, de oscilaţii şi de distincţii, lăsând în drum o mulţime de paranteze şi întorcându-se spre a pune numeroase note, aplicând la critică, cu anticipaţie, metoda de evocare a lui Proust".

În articolele sale de critică şi de istorie literară, Ibrăileanu se dovedeşte un analist exact, având darul formulărilor memorabile. Astfel, Maiorescu e caracterizat, cu obiectivitate, într-un articol din 1919 astfel: „până astăzi cel mai bun scriitor de idei al românilor".

Referindu-se la miracolul poeziei eminesciene, Ibrăileanu încearcă să-l explice prin fenomenul muzical al versului, printr-un limbaj de esenţă, echivalent aceluia al muzicii. Un studiu notabil despre opera lui Caragiale e *Numele proprii în opera lui Caragiale*, în care analiza caracterelor e favorizată de comentariul sociologic, cu implicaţii psihologice.

Un studiu complex e cel intitulat *Opera domnului Vlahuţă*, care îi serveşte criticului ca exemplu pentru teoria selecţiei literare, pentru a stabili mai exact relaţia dintre scriitor şi mediul social. Ibrăileanu crede că un scriitor mare e selectat totdeauna printr-o latură a personalităţii sale, pe când un scriitor mediocru nu devine mare prin faptul că s-a conformat gustului public la un moment dat sau a corespuns aspiraţiilor lui.

În articolul *Curentul eminescian* (1901), Ibrăileanu explică

influenţa lui Eminescu în ultimele două decenii ale secolului al XX-lea, atât prin noutatea formei, cât prin faptul că poetul realizase sinteza fondului cu forma, exprimând integral idealul estetic al epocii sale şi epuizând resursele lirice disponibile atunci. Dependenţa unor poeţi precum Vlahuţă, Panait Cerna şi alţii de Eminescu nu este doar rezultatul prestigiului formei expresive eminesciene, ci şi al idealului de sensibilitate al epocii, întrupat de autorul *Luceafărului*.

Concepţia lui Ibrăileanu despre literatură are un solid fundament ştiinţific, criticul considerând că literatura e o formă de reflectare a realităţii, prin imagini artistice realizate cu ajutorul cuvântului; realitatea nu e însă reprodusă în mod fotografic, ci supusă unei interpretări din partea scriitorului, care operează o selecţie şi o ierarhie în datele obţinute prin observaţie, spre a se realiza o astfel de sinteză ce constituie imaginea artistică, adică modul său propriu de cunoaştere.

O altă problemă de teorie literară abordată de Ibrăileanu e acea a *specificului naţional*. Criticul crede că literatura, fiind o formă de reflectare a realităţii, va oglindi realităţile naţiunii: „Şi dacă literatura este *depozitara* sufletului unui popor, oglinda sufletului lui, dacă artiştii sunt reprezentanţii *prin excelenţă* ai sufletului unui popor, *încarnară* acelui suflet, mai mult decât în oricare alţi fii ai poporului, pentru că în ei mai ales are ecou puternic şi ereditatea şi lumea dinafară – apoi să fie cu putinţă că literatura românească să nu fie depozitara *sufletului* românesc, să nu reprezinte adică nuanţa specific românească a sufletului omenesc?”. Un alt principiu general pe care îl susţine Ibrăileanu e acela al tendenţionismului în artă, căci, observă criticul, poezia, fiind expresia unui sentiment şi a unei concepţii, va sintetiza nemijlocit atitudinea de viaţă a autorului. Din această cauză, opera literară se identifică cu scopul moral al scriitorului, căpătând o anume tendinţă, „când analizez sufletul unui poet sau opera sa – sunt aceeaşi lucrare – când analizez felul imaginilor sale, felul său special de a *reproduce* lumea dinafară şi felul său special de a răspunde la această lume, de a reacţiona faţă cu ea, de a o aprecia”.

Cu privire la raportul dintre fondul şi forma operei de artă, Ibrăileanu susţine că distincţia care se face între aceste elemente reprezintă o abstracţie a minţii umane, nu are o cauză obiectivă, ci e dictată de necesităţi ale imaginaţiei critice: „Ceea ce noi numim *formă* e chipul în care se manifestă în afară o stare sufletească oarecare…

Dacă este aşa, atunci e evident că între ceea ce numim formă şi între fond există o legătură, un paralelism perfect, că orice stare sufletească îşi are forma sa corespunzătoare".

Un element important al concepţiei lui Ibrăileanu e raportul dintre artă şi realitate, problemă discutată şi în studiul *Creaţie şi analiză*. Pentru Ibrăileanu, realitatea constituie numai punctul de plecare al scriitorului, sursa din care el se inspiră, însă datele realului nu sunt reflectate cu absolută fidelitate; ele sunt prelucrate şi transformate conform specificului personalităţii autorului: „Un creator nu copiază realitatea, ci-şi realizează concepţia sa despre realitate. Această concepţie are, desigur, ca punct de plecare, anumite note din realitate, anumite însuşiri ale omului sau tipului, şi pe aceste acte sau însuşiri creatorul clădeşte".

O altă problemă abordată de Ibrăileanu în eseul *Creaţie şi analiză* e aceea a identificării principalelor moduri de creaţie în roman, a precizării caracteristicilor fiecăruia şi a stabilirii unei ierarhii de valori între elemente. Astfel, criticul identifică două moduri de construcţie creatoare: *creaţia*, bazată pe descrierea comportamentului exterior al personajelor şi *analiza*, care presupune înregistrarea trăirilor afective, investigaţia interiorităţii personajelor.

Ibrăileanu consideră că analiza e inferioară creaţiei: „Creaţia e superioară analizei. *Arta literară* fără analiză poate să existe, fără creaţie, nu. Există un gen literar care, prin firea lui, este numai creaţie, genul dramatic (...). Tipurile cele mai vii se găsesc la scriitori eminamente creatori, şi nu la analişti". În eseul său, Ibrăileanu examinează şi alte probleme ale literaturii precum: dificultatea mai mare pe care o implică investigarea psihologiei feminine, multitudinea de semnificaţii incluse într-o operă literară, raportul dintre genurile literare, necesitatea efortului critic de a surprinde unicul, inefabilul creaţiei unui scriitor, relaţia dintre natura caracterelor evocate artistic şi grandoarea creaţiei etc.

Spiritul critic în cultura românească, lucrare începută în 1893 analizează geneza formelor culturale în România, oglindită în operele scriitorilor mai importanţi din perioada 1840 – 1880. Creatoarea spiritului critic e boierimea mijlocie (M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, Vasile Alecsandri).

Ca ideolog al poporanismului, Ibrăileanu a pus întotdeauna la baza literaturii folclorul, considerând că poezia populară a prefigurat

apariţia lui Alecsandri.

În activitatea de istoric şi critic literar a lui Ibrăileanu distingem trei perioade mai importante: 1) 1889 – 1905 perioada de formaţie, de orientare socialistă şi poporanistă şi de metodologie sociologică şi psihologică; 2) 1906 – 1920 – corespunde curentului poporanist de la *Viaţa Românească* şi se aplică mai ales la promovarea scriitorilor de această orientare, ca şi la descoperirea tradiţiilor poporului român sub raport ideologic; 3) 1920 – 1933 – e faza eclectică, în care Ibrăileanu nu mai reclamă scriitorilor decât specific naţional, adică originalitatea, ferirea de imitaţii şi realism, adică luciditate şi transfigurarea realului în conformitate cu adevărurile vieţii, intuite sub specia universalităţii.

Ca istoric literar, Ibrăileanu nu dă atenţie biografiei, concentrându-se asupra operei, pe care intenţiona să o aprofundeze în toate aspectele ei, atent la conţinutul social, psihologic, moral dar şi estetic. Metoda critică a lui Ibrăileanu e adaptată obiectului, critica sociologică, psihologică sau estetică fiind determinată de ponderea esenţială a operei. Ibrăileanu e, de fapt, adeptul unei critici diverse, complete. Dogmatismul maiorescian sau gherist îi lipseşte lui Ibrăileanu, care e tentat uneori chiar de metoda impresionistă. De o remarcabilă valoare teoretică sunt eseurile *Literatura şi societatea* (1912) şi *Creaţie şi analiză* (1926) – cel din urmă o încercare de redefinire a genurilor literare şi mai ales a genului epic.

În *Creaţie şi analiză* – Ibrăileanu delimitează tipul de roman „de creaţie" (ce se bazează pe zugrăvirea comportamentului personajelor) şi tipul de roman de „analiză" (ce constă din descrierea mişcărilor sufleteşti ale personajelor) (Tolstoi, Rebreanu, Dostoievski, Camil Petrescu).

Critic de solidă formaţie filosofică, Ibrăileanu pune accentul în opera sa pe observaţia psihologică, interesat mai ales de viaţa sufletească.

În 1911 scrie *Amintiri din copilărie şi adolescenţă*, publicate postum, în care autorul se dezvăluie ca un temperament neliniştit şi tumultuos. Amintirile lui Ibrăileanu sunt o mărturie esenţială asupra mentalităţii tinerilor de la sfârşitul secolului XIX.

Imperativul etic al criticului şi scriitorului G. Ibrăileanu e delicateţea: „Delicateţea este calitatea supremă şi cea mai rară a sufletului omenesc", scria el undeva. Şi criticul continuă: „Ea le presupune pe toate celelalte: inteligenţă, bunătate, altruism,

generozitate".

Romanul *Adela* nu se prezintă ca un fragment din jurnalul de vacanţă estivală al doctorului Emil Codrescu, document al sensibilităţii unui intelectual de la sfârşitul secolului XIX, ezitând între energie şi apatie, între astenie şi forţă.

Dragostea doctorului Emil Codrescu pentru tânăra Adela, femeia cu 20 de ani mai tânără, măritată şi divorţată e un sentiment bazat pe iluzie şi renunţare. Cu toate că Adela manifestă pentru Emil simpatie, acesta, delicat şi fin, nu crede în posibilitatea unei comuniuni erotice. Erou de tip romantic, raţionalist, Emil Codrescu e din familia aşa-numiţilor „oameni de prisos". E un individ dotat cu mari calităţi, dar care, apăsat de condiţii vitrege, practică o filosofie deprimantă, fixând o limită arbitrară vieţii, în neconcordanţă cu vitalitatea omului. În ciuda aparenţelor, Codrescu nu e un erou excepţional, e un intelectual abulic, suspendat între faptă şi gând, atins de eşecul existenţial tocmai din cauza unei prea îndelungate prelungiri a proiectului mental. Din punct de vedere moral, el are totuşi o concepţie superioară, înţelegând iubirea ca pe o idee. Romanul *Adela* poate fi considerat unul dintre cele mai reuşite romane româneşti de analiză, în accepţiunea pe care o dă criticul acestui concept.

CAPITOLUL VI

GEORGE BACOVIA

S-a spus despre George Bacovia că este un simbolist de un tip aparte, nu un simbolist pur, ci unul „primitiv" (N. Manolescu), în sensul renunţării la procedeele sofisticate, rafinate ale curentului simbolist, şi al cultivării unui limbaj mai „realist", prin care a încercat „o depoetizare" a lirismului. Observând acest fenomen de „reducţie" a procedeelor simboliste, Mircea Scarlat consideră că termenul de „bacovianism" ar fi cel mai potrivit pentru circumscrierea acestui univers poetic profund original. În mod paradoxal, se poate afirma că simplitatea dicţiunii lirice e cea care conferă rafinament acestei poezii; naturaleţea limbajului e desăvârşită, poetul dând impresia că nu-şi traduce liric impresiile, ci doar se confesează, scrisul său devenind o formă a comunicării directe cu cititorul.

S-ar părea, observă Constantin Ciopraga, că „nici plastica formelor, nici cromatica nu duc la imagini picturale, poetul reţinând, în felul impresioniştilor, vibraţia, ritmul unui moment sufletesc". Imaginile vizuale bacoviene sunt transmise în grilă sinestezică,

atrăgând după ele ecouri sonore. De exemplu, în *Marş funebru* decorul de toamnă încorporează ceva din nostalgia tragică a muzicii lui Chopin, după cum în *Nervi de primăvară* vizualul şi olfactivul se contopesc, căci peisajul devine „o pictură parfumată / cu vibrări de violet". Confesiunea bacoviană, din *Plumb*, *Amurg violet* sau *Plumb de iarnă* nu este însă dominată de accesorii, de detalii insignifiante ci se concentrează asupra esenţelor sufleteşti. În acest fel, datele peisajului sunt transmutate în spaţiul conştiinţei, realul rezonând astfel în imaginar, după cum specificul peisajelor bacoviene nu rezultă din însumarea unor detalii plastice, cât din conturarea unei atmosfere specifice. Astfel, ploaia, vântul, plumbul, ritmul anotimpurilor nu desemnează nimic prin ele însele, ele evocă, prin intermediul sugestiei, un climat sufletesc, o impresie sintetică, totalizatoare.

În poezia bacoviană, repetiţia e o tehnică predilectă, poetul accentuând, până la obsesie, asupra unor cuvinte-cheie şi, deci, asupra unor senzaţii condensate. Prin juxtapunere de impresii, confesiunea bacoviană îşi consolidează substanţa, căci emoţia se concentrează în jurul unei singure stări sufleteşti, amplificate prin capacitatea de rezonanţă a decorului.

De exemplu, în *Plumb* cuvântul-simbol dominant revine de şase ori în opt versuri, după cum, în *Décor* sugestive sunt pseudorefrenele, care accentuează ideea de dezolare, de disperare difuză: „Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar; / Decor de doliu funerar / Copacii albi, copacii negri / În parc regretele plâng iar… // Cu pene albe, pene negre. / În parc fantomele apar…". Versul final, izolat de celelalte, are o funcţionalitate specifică, e un fel de sinteză – concluzie, care pregăteşte, oarecum, ieşirea din spaţiul poemului, intrarea în acea zonă nedeterminată, neutră, ce desparte realul de imaginar. Mai puţin frecvente decât impresiile sintetice sunt acele fraze dezarticulate, eliptice, în care desfăşurarea lirismului e intermitentă, frazarea e discontinuă iar propoziţiile par suspendate.

Desigur, această frazare eliptică, această poezie de notaţie, ce infirmă principiul coeziunii, poate să trădeze, în cele din urmă, o sfărâmare a coerenţei interne a eului, care nu-şi mai resimte interioritatea sub spectrul organicităţii. Ilustrativ e un *Pastel*: „Tăcute locuri… curent / Pe podul gârlei… se dezgheaţă / Corbi… / Ce înţeles… viaţă" sau, în poezia *Din urmă*: „Galben, plumb, violet… / Şi strada goală… / Ori aşteptări târzii, / Şi parcuri îngheţate… / Poet şi solitar…"

În *Introducere în opera lui George Bacovia*, Dinu Flămând consideră că poezia bacoviană are numeroase analogii cu *satira menipee*, gen cultivat în Antichitate şi Evul Mediu, caracterizat prin carnavalizarea limbajului, dialogismul interior, amestecul de melancolie şi parodie etc.

Între caracteristicile comune satirei menipee şi poeziei lui Bacovia, Dinu Flămând enumeră: „anume contraste izbitoare, combinaţiile oximoronice, disjuncţiile sus/jos şi ridicare/cădere, ca şi elementele de utopie socială, sau folosirea genurilor inedite cu o vizibilă intruziune a prozaismului în poezia lirică, pluralitatea de stiluri şi, în sfârşit, caracterul jurnalistic", care, precizează criticul, „se regăsesc nuanţat în acea poezie ce dovedeşte o lacomă priză la scris".

Poeziile lui Bacovia care radiografiază concretitudinea realului nu realizează doar un *inventar* obiectiv al lucrurilor şi reflexelor lor cromatice, căci obiectele au aici accente subiective, ele sunt personalizate prin intensa trăire a autorului. Între lumea reală, fragmentară şi dizarmonică, redusă la starea de utopie şi eul alienat, atomizat există o certă corespondenţă. Soluţia acestei dezagregări sufleteşti nu mai e întrevăzută în evaziune în ireal sau în tentaţia transcendenţei, poetul preferându-i, unei astfel de posturi utopice, o asumare deplină a situaţiei sale de damnat. Perspectiva poetică se închide, astfel, asupra unei realităţi (fizice şi psihice) dezolante, comunicarea între eul liric şi realitatea desacralizată, absurdă fiind exclusă: „Plumb şi furtună / Finis… / Istoria contemporană".

Însă, după cum observă Constantin Ciopraga în *Literatura română între 1900 – 1918*, „la Bacovia abandonul nu e o ruptură totală, ci anxietate, pendulare fără scop, solitudine crispată, complicată de o conştiinţă lucidă, care, retrăgându-se în elementar şi geografic, traduce, concomitent cu conflictul individual, o dramă existenţială pe plan uman". Solitudinea bacoviană nu sfârşeşte, cu alte cuvinte, în estetismul baudelairian, senzaţia de „gol istoric", de neant, nelăsându-i poetului nicio cale de refugiu, de mântuire. Un fel de agonie generalizată îşi face loc în poezia lui Bacovia, o atmosferă îngheţată, din care dimensiunea umanului parcă lipseşte, iar poetul, resimţind pustiul existenţei ca pe o ameninţare, se întoarce, într-un gest autoreflexiv, asupra propriului eu.

În acest cadru sumbru, lipsit de orice fior metafizic, de o materialitate totală şi goală, notaţiile poetului sunt, deopotrivă,

himerice, şi nonfigurative, ele traduc realitatea în imagini poetice laconice, dar, în aceeaşi măsură, o şi i-realizează. Prizonier al decorului cvasicarceral, eul liric trăieşte sub amprenta unei nelinişti agonice, poezia lui Bacovia are „o virtualitate universală şi profund contemporană". G. Călinescu observa, pe de altă parte, că lipsa de varietate duce la manierism, încât patetismul şi sentimentalismul cu însemne parodice reprezintă simboluri ale solitudinii agonice.

Cadrul poetic bacovian, marcat de plictisul provincial, de monotonia zilelor autumnale, de infernul citadin sau de senzaţia degradării, este un cadru se refuză orice idealitate, refractar transcendenţei sau elevaţiei spirituale. Sugestia poetică nu favorizează, în lirica bacoviană visarea, ci o interzice, după cum lipseşte iluzia vreunei transcendenţe mântuitoare, ca la poeţii decadenţi. Tocmai de aceea, discursul poetic bacovian nu se bazează pe o amplificare şi detaliere a imaginilor, ci pe concentrare treptată, pe mecanica repetiţiei ce trădează alienarea: „Sunt poetul pustiilor pieţe / Cu tristele becuri cu pală lumină / Când sună alarma în noaptea deplină / Sunt poetul pustiilor pieţe / Tovarăş mi-i râsul hidos, şi cu umbra / Ce sperie câinii pribegi prin canal, / Sunt tristele becuri cu razele pale, / Tovarăş mi-i râsul hidos şi cu umbra // Sunt solitarul pustiilor pieţe / Cu jocuri de umbră ce dau nebunie; / Pălind în tăcere şi-n paralizie – / Sunt solitarul pustiilor pieţe". În această poezie, epitetele sunt mai degrabă convenţii, individualităţi neindividualizate, sunt imagini folosite în poezie „nu pentru ineditul lor, cum observă Gh. Crăciun, ci tocmai pentru valoarea lor comună, de şcoală poetică". Aici, vocabularul, procedeele simboliste sunt căutate cu insistenţă, iar laitmotivul şi refrenul reprezintă elemente constante de construcţie.

În acest fel, se poate afirma că legea fundamentală a acestei poezii e repetiţia, recurenţa unor imagini arhetipale pentru condiţia omului modern, minată de absurd. Realul şi interioritatea, instanţe complementare ale poeziei bacoviene sunt demonizate astfel, prin precizarea lor cu acuitate repetitivă a percepţiei, realitatea e agresivă iar fenomenele naturii sunt surprinse sub specia maleficului.

Eul liric reacţionează astfel la stimulii realului malefic prin retranşarea în limitele nevrozei, ale solitudinii şi nebuniei. Cu toate acestea, în poezia lui Bacovia lumea nu suferă un proces de i-realizare, ci, dimpotrivă, obiectele îşi acutizează forma, consistenţa, devin parcă mai agresive, conturând un univers monoton, morbid ce se păstrează

în limitele sale contingente. Bacovia îşi refuză, astfel, orice încercare de conceptualizare a realităţii, transcriind, dimpotrivă, în versurile sale, ineditul, fenomenalitatea lumii cotidiene. Această fascinaţie a concretului, acest gust al banalului şi contingentului relevă inadecvarea lui Bacovia la poetica simbolistă.

Chiar în primul volum, de altfel, Bacovia îşi dezvăluie, dincolo de o anumită unitate tematică, o dublă vocaţie, o identitate duală, lucru observat şi de Tudor Vianu în articolul *Bacovia în ediţie definitivă* (1946): „Printre procedeele artistice ale lui Bacovia mi se pare a distinge două îndrumări, despre care n-aş putea spune că sunt succesive, pentru că ne lipseşte o cronologie a poeziilor sale, dar care se leagă, totuşi, de câte un alt moment al evoluţiei noastre lirice mai noi. Unele din versurile lui Bacovia se asociază în configuraţii decorative, stilizate, cu o largă întrebuinţare a refrenului, amintind de Macedonski. Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii artistice, procedeu folosit de atâtea ori de Macedonski în *Rondelurile* sale. Poetul se exprimă într-un material de impresii artistice, ca cele pe care i le împrumută poezia vremii, cu parcurile, havuzurile şi statuile ei. Apoi, limba poetului este aceea a primului simbolism românesc care, cu *solitar*, *funebru*, *secular*, *sinistru*, *hidos*, *carbonizat*, *lugubru*, *barbar*, *satanic*, *sumbru* etc. exprimă nu numai genul imperator care l-au urmărit mai cu dinadinsul, dar şi participarea lui la o lume a cărţilor şi a culturii (...) A doua îndrumare a tehnicilor lui Bacovia tinde către o individualizare a impresiilor, stând într-un anumit contrast cu stilizările observate mai înainte. Tendinţa de a zugrăvi tablouri simetrice, conturate, raţionalizate este depăşită acum. Poetul doreşte să noteze senzaţia sa nemijlocită, ingenuă şi dureroasă. Forma se dezorganizează în această aspiraţie către imediat, aşa încât nu o dată asistăm la o frângere a ritmului. În această configuraţie limba se schimbă nu numai prin limbajul mai familiar care primeşte şi unele provincialisme, dar şi prin toate acele împerecheri de cuvinte ale vorbirii cotidiene".

Ce de a doua identitate lirică a lui Bacovia e tot mai evidentă în volumele cu *voi* (1930), *Comedii în fond* (1936), *Stanţe burgheze* (1946), dar ea poate fi detectată chiar în poezia *Nocturnă* din 1899: „Stau... şi moina cade, apă, glod... / Să nu mai ştiu nimic, ar fi un sigur mod/ Un bec agonizează, există, nu există, / Un alcoolic trece piaţa tristă" etc. În această poezie e evidentă dispariţia prozodiei clasice, a

laitmotivului şi a repetiţiei, în timp ce limbajul a devenit mai decorativ, poezia caracterizându-se printr-un acut interes pentru detaliu. Tema centrală e, şi aici, solitudinea, însă poetul nu se mai declară un însingurat, starea sa de singurătate derivând din context. Interesantă e, în ordinea impunerii unor teme şi a reliefării unui limbaj liric, cronologia operei lui Bacovia.

Astfel, volumul *Plumb* e rezultatul unei relaţii determinate de voinţa asumării de către poet a unei anumite fizionomii lirice, adecvată la estetica simbolică a începutului de secol. Această voinţă de preluare a unei identităţi simboliste face ca poezia sa să fie saturată de repetiţii, de imagini senzoriale sau cromatice, aflate sub imperiul sugestiei şi al simbolului, lucru ce se regăseşte şi în al doilea volum, *Scântei galbene*.

Volumele cu *voi* şi *Comedii în fond* sunt rezultatul unei perioade de tranziţie, în care simbolismul coexistă cu notaţia abruptă de factură expresionistă. În aceste volume, versurile lui Bacovia, considerate prin prezenţa accentuată a sarcasmului, prin care sunt des-figurate toate lucrurile, imprimă în spaţiul derizoriului forme, motive şi convenţii poetice. Poemele lui Bacovia se descompun într-o formă tot mai eliptică sau, dimpotrivă, reiau ritmuri ale altor poeţi, vădind tentaţia parodiei (Eminescu, Macedonski, Coşbuc).

Volumul *Stanţe burgheze* din 1946, cultivă după observaţia lui Gh. Crăciun, „contingenţa biografică, nostalgia trecutului, cotidianul, versul eliberat de orice constrângeri muzicale, procedeele sintactice, vocabularul prozaic, ironia directă, discontinuitatea notării". Nu temele şi motivele se modifică, în acest volum, ci viziunea, percepţia lirică, relaţia conştiinţei cu rolul.

Universul pe care textul bacovian îl asimilează e monoton şi limitat, aparţine vieţii comune, cotidianului, actelor stereotipe ale existenţei umane. Dincolo de obiectele şi fenomenele realităţii reprezentate de poet se află *pustiul*, vidul. Universul reprezentat de poet e un univers închis, lipsit de posibilitatea evaziunii, un univers al damnării şi disoluţiei existenţiale.

În poezia bacoviană, elementele cadrului nu sunt văzute dimensional, descriptiv, ci din perspectiva *atmosferei* ce sintetizează, cu mijloace artistice reduse la minimum, o stare sufletească. Acordul dintre sentiment şi expresie se realizează printr-un registru stilistic ascetic, de o mare sărăcie a figurilor de stil.

După cum observa Constantin Ciopraga „lipsa de artificiu, la

artistul grav şi lucid, pare un efect al spontaneităţii, dar Bacovia îşi lucrează versurile cu o perseverenţă incredibilă. Sobrietatea clasică şi extragerea esenţei sunt dobândite printr-un efort aproape dramatic, în luptă cu materia. Versuri despuiate, emoţii surdinizate, epitete curente, toate demonstrează repulsia pentru stilul grandilocvent".

Dacă în lirica de dinainte între poezie şi realitate, existenţă se află obstacolul convenţiilor, care artificializa, într-un fel, viziunea lirică, în poezia bacoviană, lirisimul e un reflex imediat al cotidianităţii, existând o echivalenţă aproape totală între poezie şi viaţă. *Stanţe şi versete* (cuprinzând poezii scrise între 1950 – 1957) se caracterizează tocmai printr-o inserţie fără rest a datelor realităţii în text. Identitatea biografică a poetului e exprimată în mod nemediat de identitatea sa lirică. Pe de altă parte, lirismul lui Bacovia se bazează pe ideea refuzului ideii de absolut, căci metafizicul este asimilat pustiului, vidului total.

V. Fanache, în *Bacovia*. *Ruptura de utopie romantică* fixează locul pe care îl ocupă poetul în peisajul liric românesc: „Bacovia întrerupe, în devenirea poeziei noastre, discursul liric încrezător în depăşirea de sine. Lui îi este proprie ruptura de iluzie, de visarea romantică sau de himera simbolului investit cu puterea de a sugera misterul cosmic. Nicio intenţie programatică nu se arată eficace în a salva eul prăbuşit în plumbul realului concret. Stoarsă de iluzionare, poezia pe care o scrie nu mai e vechea stare de farmec, extaza incantatorie; este sunetul stârnit de ireversibila sa autodistrugere. Ce îl separă pe Bacovia de utopia romantică stă în faptul că în textul său nu se întrevede salvarea (redempţiunea) nici în viaţă, nici în moarte, lipseşte magicul tărâm compensatoriu, indiferent că el s-ar numi trecut sau spaţiu oniric, cosmos, istorie sau eros". Prin această luciditate desăvârşită, prin care se desprinde de orice iluzie, Bacovia e contemporanul nostru, prima conştiinţă postmodernă românească.

Plumb

Poezia lui Bacovia e, în primul rând, o poezie de atmosferă, în care cadrul evocator trădează o sensibilitate acută la „stimulii" realului. E, cum remarcă Lovinescu, o atmosferă „de copleşitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenaţi, limitată într-un peisagiu de mahala de oraş provincial, între cimitir şi abator, cu căsuţele cinchite în noroaie eterne, cu grădina publică răvăşită, cu melancolia caterincilor şi cu bucuria panoramelor în care «prinţese

oftează mecanic în racle de sticlă»; şi în această atmosferă de plumb, o stare sufletească identică; o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească prin obsesia morţii şi a neantului, un vag sentimentalism banal (...)".

Apărută în volumul omonim din 1916, *Plumb* e, mai mult ca sigur, cea mai citită şi mai citată poezie a lui Bacovia. Nu ştiu dacă, în ciuda atâtor interpretări, e şi cea mai bine înţeleasă. În această creaţie reprezentativă poetul configurează, în expresia minimală şi repetitivă atât de caracteristică, o realitate în primul rând psihologică, în sensul că sugestiile cromatice, muzicalitatea grea, scrâşnită ne pun în faţa universului lăuntric al poetului, un univers traumatizat, dizarmonic şi alienat în raporturile sale cu lumea exterioară.

Evident, găsim aici întreaga poetică simbolist-expresionistă a lui Bacovia, modul său de reprezentare a lumii şi de figurare a propriilor sale emoţii în vers, un anume stil inconfundabil prin care autorul s-a impus în istoria poeziei româneşti. *Plumb* e, cu alte cuvinte, o poezie programatică, tocmai în sensul acesta al reflectării unui mod de a scrie, şi a unui mod de a resimţi datele realului în expresie lirică.

Poezia lui Bacovia e structurată în formula unui monolog elegiac, în care senzaţia de absurd şi atmosfera tragic-crepusculară sunt dominante. Ele ţin de sensibilitatea enormă a lui Bacovia, o sensibilitate atentă la cele mai subtile nuanţe ale mecanismului lumii, la cele mai mici stridenţe ale devenirii universale.

În plan ideatic, poezia lui Bacovia închipuie un univers alienant şi restrictiv, lipsit de orice urmă de idealitate, în care eul îşi resimte acut lipsa de identitate, cu sine şi cu ceilalţi dar şi neputinţa de a fiinţa în mod autentic, plenar. *Căderea* e, cum observă V. Fanache, cuvântul-cheie al creaţiei bacoviene, un cuvânt paradigmatic pentru reprezentările ontico-poetice ale autorului *Plumbului*: „De oriunde am decupa o secvenţă şi indiferent dacă obiectul ei ar fi materia cosmică, spectacolul uman sau fiinţa poetică, dincolo de scenariul textual prezidează, asemenea unui fatum, căderea. Alunecarea, dispariţia, curgerea, declinul, îngălbenirea, degradarea, pierderea de sine, în alienare mută ori în nebunie răcnită, scufundarea în «hăul» care «toate adună», ca o groapă insaţiabilă, sunt feţele (metaforice) ale aceleiaşi căderi, activă pretutindeni, ca şi cum ar corespunde unui numitor simbolizant comun al limbajului: tot ce se poate închipui în rostire se derulează ca o ratare".

Şi în *Plumb* traiectoria imaginilor poetice are în ea un sens declinant, axul poeziei nu are însemne ale ascensiunii, ci, dimpotrivă, accente foarte clare ale regresiunii, căderii, alienării şi mineralizării – toate acestea aducând în scena lirică demonia morţii, sugestia extincţiei şi a inerţiei insuportabile.

Cuvintele-cheie ce trasează datele acestui univers liric sunt *plumb*, *cavou* şi *singur*. Sunt cuvinte ce sugerează o solitudine totală, tragică a eului liric, o singurătate esenţială ce-l plasează într-un spaţiu de dincolo de lucruri şi de oameni, un spaţiu metafizic, în care *fiinţa* îşi regăseşte izolarea sa fundamentetală în faţa ilimitatului lumii şi se închide în propriile sale trăiri. Se poate ca însăşi această teroare în faţa infinitului şi a unei lumi ce înspăimântă tocmai prin lipsa de repere suficient de clare să conducă eul liric la o atitudine retractilă, la recluziunea în spaţii închise, de tipul cavoului. *Cavoul* e, dacă psihanalizăm puţin, un simbol al regresiunii *ad uterum*, prin care putem înţelege retragerea eului liric într-un spaţiu protector, din faţa agresiunii lumii exterioare, oprimante şi lipsită de noimă.

O altă interpretare ar putea pune accent tocmai pe dimensiunile restrictive, procustiene ale unor simboluri spaţiale de tipul *cavoului* ori ale *sicriului*. Putem considera că toate aceste spaţii minimale, în care fiinţa se regăseşte izolată, împuţinată, cu idealurile amputate sunt tot atâtea spaţii ale căderii, alienării, apăsării şi damnării. Dintr-o astfel de perspectivă, poezia e structurată într-o viziune centripetă, în care energiile semnificante se strâng într-un punct de convergenţă, se focalizează într-un centru semantic de pură emergenţă negativă. Dovadă stau termenii cu rezonanţă funerară prezenţi aici (sicrie, funerar, cavou, mort, plumb) ce ne trimit la o lume a închiderii, claustrării, a lipsei de orizont existenţial şi, în cele din urmă, la un spaţiu infernal prin dimensiunile sale minimale, mortificante.

Pretextul liric e dat de pierderea iubirii (iubitei), pentru că, spre deosebire de poezia romantică, la Bacovia, şi mai ales în *Plumb*, dragostea pierde orice urmă de idealitate, orice contur utopic, ea capătă accente mecanice şi reificante, se transformă într-o senzaţie alienantă de cădere, de tumult îngheţat, de pasionalitate mineralizată, stearpă. Dintr-un atare unghi, poezia *Plumb* e epilogul unei iubiri pierdute („Dormea întors amorul meu de plumb"), o iubire ce nu mai oferă poetului şansa redempţiunii, ocazia evaziunii din spaţiul constrângător al cimitirului, cavoului, sicriului.

Singurătatea esenţială a eului liric, punctată de sintagma – repetată – „stam singur" e amplificată de reprezentarea obsesivă a cadrului spaţial minimal, alienant şi restrictiv, dar şi de senzaţia de frig, notată în imagini halucinante. Între spaţiul interior, al unei dureri agonice, al unei tristeţi metafizice şi al unei suferinţe aproape fiziologice, în acelaşi timp şi decorul exterior, răvăşit de vânt şi de frig se stabileşte o corespondenţă desăvârşită.

Interiorul şi exteriorul comunică şi-şi accentuează ecourile; pe de o parte viziunea e contrasă la starea minimală a sufletului încătuşat în propriile obsesii şi viziuni aneantizante şi, pe de altă parte, poetul pune în scenă un decor marcat de solitudine şi de apăsare grea, de monotonie şi dezolare acută. Plumbul, cuvântul-cheie al poeziei, repetat de trei ori în fiecare strofă, devine o metaforă şi, în acelaşi timp, un simbol pentru o realitate sufletească devastată de neliniște şi accentuat sentiment al neantului. Se sugerează aici lipsa de orizont şi senzaţia de cădere a unui suflet chinuit, strivit de limitele uman-prea umanei sale alcătuiri.

Ce poate sugera versul ultim („Şi-i atârnau aripile de plumb") decât că însăşi imaginea zborului e una declinantă şi iluzorie, imposibil de înfăptuit. Zborul e o înălţare amputată, o ascensiune „întoarsă", una nu spre *înalt*, ci spre *adânc*, spre zonele abisale ale propriului sine, marcat de angoasă şi de nevroză. Scindat între zădărnicia înălţării şi conştiinţa damnării, poetul nu resimte decât realitatea abuzivă exterioară şi pe cea interioară – devastată de deziluzie şi sentiment al neantului.

I.

II. *Lacustră*

Apărută la rândul ei în volumul de debut, *Plumb* (1916), *Lacustră* exprimă aceleaşi obsesii ale unui eu liric apăsat de singurătate şi disperare difuză. Sentimentul izolării eului într-o lume cu repere nesigure e copleşitor. Poetul are senzaţia – de o acuitate tulburătoare – că universul, în imensitatea lui strivitoare, îi aboleşte făptura, sentimentele, individualitatea, amputându-i identitatea, dizolvată într-o realitate precară, fără determinaţii precise. Atmosfera poeziei rezultă tocmai dintr-o astfel de nedeterminare, spaţială şi temporală deopotrivă.

„Plânsul materiei" trebuie înţeles ca o modalitate de reprezentare a substratului profund al lumii; e vorba de o realitate

preformală sau supraformală, originară, ce-şi dezvăluie identitatea cu sine şi în acelaşi timp, transpunerea în diversele modalităţi ale fiinţării. Lucrul e observat, între alţii, de V. Fanache: „Cine este «materia» al cărei plâns este auzit de poet? Avem de-a face, precum şi în alte texte bacoviene, cu o imagine generalizatoare, de însumare şi transcendere într-o suprarealitate sensibilă a diferitelor forme ale existenţei. «Aud materia plângând» numeşte o entitate originară situată dincolo de lume şi dincolo de om, din care derivă orice fiinţare, existarea *în actu* (…). Glasul ascultat vine din interioritatea profundă a universului, e un semn al esenţei dezvăluite în şi prin vers, care în limbajul bacovian se cheamă plâns".

E aşadar un „plâns" metafizic, o suferinţă a materiei ce-şi dezvăluie precaritatea şi disoluţia sub imperiul ploii, al apei. De altfel, spre deosebire de poeţii roamntici, ce acordau apei un rol benefic şi purificator, Bacovia investeşte elementul acvatic cu o forţă malefică, cu însemne distructive, dezagragante. Universul întreg e ameninţat de dispariţie, lumea se găseşte într-un vădit declin iar materia îşi surpă tot mai clar formele, organizarea, starea firească.

Într-un astfel de context, fiinţa însăşi nu mai resimte natura ca pe o „locuire", ci, dimpotrivă, se simte ameninţată tot mai mult, supusă unei tot mai accentuate crize de comunicare – cu sine şi cu exterioritatea. Singurătatea poetului, starea sa de solitudine, de izolare extremă aduc cu sine impresia unui timp imemorial, lipsit, ca şi spaţiul acvatic, de repere sigure, liniştitoare. „Locuinţele lacustre" precizează mai mult acest tablou poetic dezolant, al situării omului faţă cu stihiile naturii, agresive şi inacceptabile.

Umiditatea şi acvaticul sunt atotprezente aici, ele sugerează dizolvarea lucrurilor şi fiinţelor sub imperiul apei distructive, lichefierea formelor stabile, extincţia sub semnul ploii terorizante. Somnul e, la rându-i unul de coşmar, un somn ce întreţine angoasa în faţa forţelor malefice ale materiei dezlănţuite, alimentează teroarea fiinţei umane în faţa naturii ieşite din matcă: „De-atâtea nopţi aud plouând, / Aud materia plângând… / Sunt singur şi mă duce-un gând/ Spre locuinţele lacustre. // Şi parcă dorm pe scânduri ude, / În spate mă izbeşte-un val – / Tresar prin somn şi mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal".

Tabloul exterior, al dezlănţuirii naturii, îşi află un corespondent în fiinţa interioară, răvăşită, lipsită de apărare, repliată într-un sine

amenințat de dezagregare și alienare.

„Golul istoric" sugerează ieșirea din timp, atemporalitatea metafizică a situării ființei umane în univers. Omul bacovian e iremediabil singur, e, în fond, un arhetip al umanului dintotdeauna și de pretutindeni, rupt de orice relaționare socială și de orice determinare istorică. Pe de altă parte, imaginea adăpostului lacustru amenințat de furia apelor ne conduce la ipoteza unei continue căderi a ființei, a unei alunecări treptate în neant, în neantul apelor și în neantul interior deopotrivă.

Disoluției materiei îi corespunde, în acest fel, o dezagragare a ființei, amenințată în chiar structura ei intimă de o natură incontrolabilă, demonică. Senzațiile auditive („aud plouând", „aud materia plângând") și cele tactile („scânduri ude", „în spate mă izbește-un val") se îmbină aici, pentru a crea în modul cel mai apăsat sugestia neantului, a golului, amenințării venite dinafară, a furiei malefice a apei.

E, în modul cel mai cert, cum observa Florin Mihăilescu, vorba de un triumf al materiei în fața dimensiunii metafizice, aceasta deoarece starea de angoasă și de nesiguranță a eului liric reiese din „imposibilitatea de adaptare la structurile sociale întemeiate pe triumful materialității asupra idealității în raporturile umane, ceea ce explică persistența simbolului existențial al șubrezeniei umane și al amenințării perpetue și, compensativ, al aspirației latente sau uneori revoltate".

Bacovia excelează, în *Lacustră*, dar și în alte poezii reprezentative ale sale, prin capacitatea de a sugera stări sufletești extreme, de un mare impact ontologic și emoțional, cu ajutorul senzațiilor, notate pregnant. Sentimentul precarității ființei, al perisabilității ei în contextul universalului e notat prin spectacolul unei materii instabile, perpetuu fluctuante, în cadrul căreia apa e simbolul eroziunii, inconstanței, evanescenței: „Un gol istoric se întinde, / Pe-aceleași vremuri mă găsesc... / Și simt cum de atâta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc. // De-atâtea nopți aud plouând, / Tot tresărind, tot așteptând... / Sunt singur și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre".

Poezie a alienării ființei în fața naturii stihinice, *Lacustră* nu e mai puțin o poezie a singurătății esențiale a omului într-un univers ostil ori măcar lipsit de raționalitate, un univers absurd, ce nu

răspunde chemărilor sale, un univers, într-un cuvânt, alienant, în care omul nu se regăseşte pe sine, nu-şi poate afla adevărata identitate interioară, structura sa lăuntrică autentică.

Decembre

În mod firesc, sentimentul erotic bacovian se încarcă de limpezi conotaţii negative, ca la mai toţi poeţii simbolişti ori decadenţi. Dacă la poeţii romantici dragostea era proiectată într-un orizont ideal, al împlinirii şi regăsirii originarităţii fiinţei, la poeţii simbolişti amorul e un amor convulsiv, marcat de însemnele nevrozei şi alienării.

Iubirea simbolist-decadentă nu uneşte, ci desparte două sensibilităţi şi două fiinţe, nu transfigurează sentimentul, ci desfigurează afectele unui eu răvăşit de teroarea istoriei, a timpului ori a propriei nimicnicii. Poezia simbolistă, şi mai cu seamă cea bacoviană retrage iubirii orice şansă de mântuire în plan afectiv, orice posibilitate de depăşire a unui real inconsistent din unghi ontologic.

O poezie precum *Decembre* e o excepţie în această privinţă, ea aducând o notă nouă a figurării erosului, o nouă concepţie asupra sentimentului iubirii. *Decembre* e o poezie a intimităţii şi comuniunii a doua fiinţe aşezate sub semnul anotimpului hibernal. Zăpada nu are, însă, aici, efectele apocaliptice din alte poezii ale lui Bacovia, ci mai curând, capătă o finalitate oarecum ornamentală, e un decor pentru conturarea spectacolului graţios al iubirii.

Ca şi în unele pasteluri ale lui Alecsandri, în această poezie se stabileşte o clară antinomie între exterior şi interior; stihiei – decorative, cum spuneam – de afară corespunzându-i o atmosferă de linişte, tihnă şi armonie în spaţiul camerei. *Camera* e un loc securizant, ce protejează comuniunea dintre cele două fiinţe aşezate sub însmenele benefice ale erosului.

Dragostea se transformă într-un ritual graţios, cu gesturi lipsite de pondere şi cu atitudini ceremoniale ce conduc spre iluzia unei iubiri botticelliene. Nu mai e vorba aici de acel amor „întors", ce are conotaţii funebrale, ci, mai curând, de o iubire spiritualizată şi, în acelaşi timp, eliberată de orice pornire angoasantă, având toate trăsăturile înălţării şi ale intimităţii.

Sublimitatea, suavitatea sentimentului eminescian al iubirii le întâlnim, aproape nealterate, în această poezie în care discreţia, vraja versului şi limpezimea aproape transcendentală a atmosferei produc un sentiment de împăcare şi de armonie lăuntrică. Gesturile cotidiene,

obiectele familiare ne conduc cu gândul tocmai la un astfel de ritual al iubirii în care atmosfera de interior e trasată în linii precise şi vagi totodată, în culori estompate, de o anume graţie a nuanţei restrânse la infinitezimal.

Sunetele, la rândul lor, sunt de minimă anvergură, gesturile par neduse până la capăt, o lentoare a mişcărilor impune poeziei aerul de ceremonial al erosului sublimat situat într-o ambianţă de o simplitate extremă, de un dinamism restrâns şi, totodată, caracterizată de suavitate şi implicare afectivă: „Te uită cum ninge decembre/ Spre geamuri, iubito, priveşte – / Mai spune s-aducă jăratec/ Şi focul s-aud cum trosneşte. // Şi mână fotoliul spre sobă, / La horn să aud vijelia, / Sau zilele mele – tot una – / Aş vrea să le-nvăţ simfonia. // Mai spune s-aducă şi ceaiul, / Şi vino şi tu mai aproape; – / Citeşte-mi ceva de la poluri, / Şi ningă… zăpada ne-ngroape".

E configurată aici o atmosferă de domeniul regimului oniric, în care fiinţele şi lucrurile îşi pierd corporalitatea, gesturile capătă o diafanitate ce le scote din sfera concretului iar atmosfera în ansamblul ei e una halucinant de ireală. La o astfel de impresie a oniricului în care se înscrie sentimentul erotic contribuie şi prezenţa verbelor la imperativ sau la conjunctiv („te uită", „priveşte", „spune", „s-aud", „mână", „să ascult") ce plasează acţiunile într-un fel de nedeterminare temporală, transpunându-le într-un domeniul al idealităţii şi reveriei.

Căldura, ca şi senzaţia vizuală de întuneric, frigul de-afară şi focul din cameră contribuie la crearea unei ambianţe propice apropierii dintre cele două fiinţe aşezate sub semnul iubirii. Structura textuală, ca şi dinamica semantică a poeziei e alcătuită dintr-o dialectică a apropierii şi depărtării, a interiorului şi exteriorului, realităţi ce-şi dinamizează unele altora semnificaţiile, sugestiile, sensurile: „Ce cald e aicea la tine, / Şi toate din casă mi-s sfinte; – / Te uită cum ninge decembre… / Nu râde… citeşte-nainte. // E ziuă şi ce întuneric… / Mai spune s-aducă şi lampa – / Te uită, zăpada-i cât gardul, / Şi-a prins promoroacă şi clampa. // Eu nu mă mai duc azi acasă… / Potop e-napoi şi-nainte, / Te uită cum ninge decembre, / Nu râde… citeşte-nainte".

În nicio altă poezie Bacovia nu investeşte sentimentul iubirii cu un astfel de sens purificator şi elevat. În spaţiul evocator şi armonios, protector al camerei se desfăşoară un ritual al apropierii şi al iubirii, un ceremonial delicat al comuniunii dintre două fiinţe ce contemplă

spectacolul naturii dezlănţuite de afară.

Amurg violet

Ca mai toţi poeţii simbolişti, şi Bacovia a fost atras de magia corespondenţelor ori de tehnica sinesteziilor. În spirit rimbaldian, poetul român acordă culorilor anumite semnificaţii, le asociază unor stări afective, le expune într-un mod cu totul inedit. Griul, negrul, violetul, galbenul îşi pierd statutul de simple reflexe cromatice, intrând în categoria afectelor.

Nu întâmplător Mihail Petroveanu îl numea pe Bacovia „compozitor în vorbe şi pictor în cuvinte". Cu observaţia că la Bacovia picturalul, culoarea nu au nimic decorativ, sau, dacă, într-o primă instanţă ele au rolul de a reda o ambianţă, de a configura un decor, într-o a doua etapă a structurării viziunii lirice, culorile sunt transpuse dintr-un regim al senzorialităţii pure într-un domeniu al afectivităţii. Senzaţia se preschimbă în sentiment, culorile conotează stări sufleteşti de o mare diversitate.

Gama de culori prelucrate liric de Bacovia e restrânsă, în corespondenţă cu numărul restrâns de sentimente ce sunt sugerate de poet (plictisul, tristeţea, angoasa, singurătatea, monotonia etc.). Melancolia, de pildă, e sugerată de sunetul viorii şi al clavirului, în timp ce starea de nevroză e redată de culoarea verde crud, de albastru şi roz, în timp ce din unghi muzical aceste sentimente sunt reprezentate liric de violină şi flaut.

Nicolae Manolescu subliniază, de altfel, predilecţia – împinsă până la obsesie – a lui Bacovia pentru culori sugestive: „Violetul, negrul, albul, rozul invadează lucrurile ca nişte prezenţe fizice, erodează personajele sau le pătează. Poetul pare a aplica vopselele pe pânză direct din tub sau cu latul cuţitului. Şi aceste vopsele sunt câteodată halucinante prin intensitate".

O poezie reprezentativă pentru o astfel de tehnică a sinesteziei e *Amurg violet*. Gama cromatică a poeziei e una monotonă, iar intensificarea senzaţiei se realizează prin repetarea obsesivă a culorii *violet*. Cadrul poetic e desenat sumar, din câteva linii, spaţiul e alcătuit din trăsături şi repere minime, astfel încât decorul e de maximă austeritate şi simplitate.

Culoarea violet e, însă, cea care favorizează un anume echivoc, o anumită ambiguitate semantică, ea conferind reprezentării poetice un accent aproape fantastic. E ca şi cum dincolo de realitatea prezentă

poetul ar presimți o alta, halucinant de aproape, dar, în același timp de o ținută fantastă, iluzorie, aproape sacrală („Amurg de toamnă violet… / Doi plopi, în fund, apar în siluete: / Apostoli în odăjdii violete – / Orașul tot e violet. // Amurg de toamnă violet… / Pe drum e-o lume leneșă, cochetă; / Mulțimea toată pare violetă, / Orașul tot e violet").

În strofa ultimă senzația de fantastic, de retragere într-un trecut iluzoriu e și mai evidentă. Poetul părăsește cadrul și timpul prezent, pentru a se refugia în spațiul unui trecut imemorial, favorizat de invadarea lumii de culoarea violet. Poetul, aflat într-o poziție privilegiată („din turn"), ce-i permite panoramarea peisajului, asistă la un recul în istorie, ori la o descindere a istoriei, a mitului în realitatea diurnă: „Amurg de toamnă violet… / Din turn, pe câmp, văd voievozi cu plete; / Străbunii trec în pâlcuri violete, / Orașul tot e violet".

Amurgul, moment al zilei ce favorizează inserția fiorului fabulos, ca și culoarea violet, conduc la o viziune halucinantă, în cadrul căreia realitatea prozaică își părăsește pregnanța, ponderea, transfigurându-se în mit și iluzie aproape mistică.

III. Plumb de toamnă

O atmosferă sumbră, de nevroză și spleen e conturată și în poezia *Plumb de toamnă*. Poetul trăiește într-o lume cu articulații mecanice, lipsită de orice fior existențial autentic, în care reificarea cuprinde orice manifestare vitală. Închis în spațiul constrângător al târgului, poetul e apăsat de neliniște și de conștiința faptului că existența e o „eroare" și că transcendența e absentă. Provincia e figurată aici nu doar în sens pur spațial ori geografic, ci primește conotații ontologice: omul se sitează *în margine*, are mereu nostalgia centrului, a originarității, însă condiția sa precară îi refuză orice șansă de evaziune, de transcendere a ceea ce este un *dat* exclusivist și terorizant.

Într-un comentariu, V. Fanache subliniază caracterul demoniac al acestui spațiu în care ființa e de aflat la periferia existenței, iar poetul e un damnat, exilat într-o lume ce-l înstrăinează tot mai mult de sine și de ceilalți: „Viziune similară cu a gnosticilor, lumea din *Plumb de toamnă* pare a fi stăpânită de Satan și, în consecință, constituie un imperiu al răului, «provincie pustie», părăsită de spiritul divin, încât în acest spațiu damnat pentru oricine – tânăra fată, palidul visător, nebunul agitat, iubita «uitată», poetul însuși – «orice speranță e pierdută». Situat undeva departe sau poate nicăieri, remediul

existenţial îi este omului inabordabil, damnaţia la provincializare ontologică definindu-i natura intrinsecă. Spaţiul târgului îşi etalează semnele pustiite de sens (...)".

Răul e o prezenţă atotputernică în aceste versuri. Imaginile morţii sunt numeroase, reiterate cu o insistenţă obsesivă. Moartea, nebunia, nevroza, pierderea speranţei şi pierderea de sine într-un spaţiu descentrat – sunt tot atâtea imagini ale răului de care e cuprins eul liric – captiv al unui spaţiu fără orizont şi repere sigure, prizonier al propriilor sale nelinişti mistuitoare: „De-acum, tuşind, a mai murit o fată, / Un palid visător s-a împuşcat; / E toamnă şi de-acuma s-a-nnoptat... / – Tu ce mai faci, iubita mea uitată? // Într-o grădină publică, tăcută, / Pe un nebun l-am auzit răcnind, / Iar frunzele cu droaia se desprind/ E vânt şi-orice speranţă e pierdută// Prin târgu-nvăluit de sărăcie/ Am întâlnit un popă, un soldat... / De-acum pe cărţi voi adormi uitat, / Pierdut într-o provincie pustie".

Finalul poeziei ne transpune într-un fel de explicare a naturii alienării prin „răul social", iar „iubita uitată" sugerează o nedeterminare a atmosferei, proiectând răspunsul în nostalgie şi în inconsistenţă a trecutului („De-acum, au şi pornit pe lumea eronată/ Ecouri de revoltă şi de jale; / Tot mai citeşti probleme sociale... / Sau, ce mai scrii, iubita mea uitată?"

O „eroare" situată într-o „lume eronată" fiinţa îşi presimte căderea, are conştiinţa clară a propriei damnări, a înstrăinării sale faţă de propriul sine şi faţă de lume. Alienarea, răul, nevroza, reificarea – sunt reperele tematice obsesive ale acestei poezii cu un cadru sumbru, învăluit în culorile melancoliei şi ale disperării.

IV. Decor

Titlul poeziei nu e deloc întâmplător. Poetul dă contur unui decor citadin, în ambianţă hibernală, decor marcat de imaginea parcului şi a copacilor albi şi negri. Din punct de vedere al structurării viziunii, am putea constata o alternanţă de static şi dinamic, de mişcare şi de repaus. Astfel, catrenele dau, în cel mai mare grad, senzaţia de încremenire, de inerţie şi neclintire, în timp ce versurile izolate produc o anume impresie de mişcare, de dinamism. Alternanţa de alb şi de negru aduce cu sine stridenţa şi contrastul între două culori cu o anume simbolistică: albul ar sugera viaţa, o viaţă mineralizată, în hibernare, în timp ce negrul poate aduce conotaţii ale neantului, ale morţii.

Poezia lui Bacovia nu e, în ciuda caracterului reprezentativ al imaginilor, propriu-zis un pastel. Decorul, descripţia, figurarea peisajului nu constituie scop în sine, ci sunt un pretext pentru sugerarea unor stări sufleteşti, pentru redarea unor afecte. Lucrul a fost observat şi de Nicolae Manolescu: „Chiar de la prima lectură remarcăm că nişte sintagme se repetă, într-o ordine anumită, şi că reprezentarea peisajului de iarnă este puternic stilizată. Tabloul «descărnării» naturii este realizat prin alternanţa de alb şi negru. Mimesisul este, la început, perceptibil. Primul vers poate fi citit referenţial: copacii albi şi copacii negri sunt copacii desfrunziţi, ca şi carbonizaţi, acoperiţi de zăpadă. Reluarea schemei (în versurile 6 şi 11) atacă însă impresia de descriere fidelă, fie şi numai prin faptul că extinderea opoziţiei alb-negru la alte aspecte ale realităţii (penele păsării, frunzele) introduce un criteriu de similaritate artificială: intuiţia e contrariată de codul coloristic foarte simplu întrebuinţat de poet. Ne dăm seama că poetul nu descrie peisajul, ci îl organizează în funcţie de două trăsături opuse, albul şi negrul, care nu au numaidecât corespondenţe stricte la realitate”.

Atmosfera pe care autorul o construieşte în poezia *Decor* e una de maximă austeritate. Elementele de natură sunt de o simplitate extremă, lor asociindu-li-se stări de spirit de asemenea monocorde: tristeţe, melancolie, solitudine. Repetiţia unor cuvinte sau a unor sintagme are rolul de a intensifica emoţia, de a accentua şi mai mult trăirile ori de a apăsa accentele distribuite asupra unuia sau altuia dintre elementele ambianţei lirice.

Simetriile şi corespondenţele poetice sau de structură sunt, de altfel, foarte elocvente: primul şi al treilea catren sunt aproape identice, fapt ce are darul de a amplifica impresia de monotonie, de nediferenţiere pe care autorul ne-o comunică („Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar: / Decor de doliu, funerar… / Copacii albi, copacii negri (…) Şi frunze albe, frunze negre; / Copacii albi, copacii negri; / Şi pene albe, pene negre, / Decor de doliu, funerar…”).

Catrenul median aduce, în atmosfera de încremenire a decorului de iarnă, un anumit dinamism, o senzaţie de mişcare mai apăsat notată („Cu pene albe, pene negre/ O pasăre cu glas amar/ Străbate parcul secular… / Cu pene albe, pene negre”).

Poezie a antinomiilor unei naturi ce exprimă contraste sufleteşti, *Decor* pune în lumină mai toată gama de procedee şi tehnici

bacoviene caracteristice. Simbolismul trece, prin stilizarea afectelor şi austeritatea peisajului, înspre expresionism, relevând disponibilităţile artistice ale unuia dintre cei mai originali poeţi români.

CAPITOLUL VII

MIHAIL SADOVEANU – REPERE ALE CREAŢIEI EPICE

Născut la Paşcani, la data de 5 noiembrie 1880, Sadoveanu moare în 19 octombrie 1961, la Bucureşti. Era fiul unui intelectual coborâtor din Oltenia şi al unei ţărănci moldovene. Urmează studii secundare la Liceul Naţional din Iaşi iar la Bucureşti studiază dreptul. Între 1903 şi 1904 face parte din redacţia revistei *Semănătorul* iar după apariţia revistei *Viaţa Românească* (1906) din conducerea acesteia. Publică în 1904 patru cărţi: *Povestiri* (Premiul Academiei), *Şoimii*, *Crâşma lui moş Precu*, *Dureri înăbuşite*. În 1929 este membru al Academiei. Operele cele mai importante sunt: *Vremuri de bejenie* (1907), *Bordeienii* (1912), *Neamul Şoimăreştilor* (1915), *Cocostârcul albastru* (1921), *Oameni din lună* (1923), *Venea o moară pe Siret* (1925), *Ţara de dincolo de negură* (1926), *Hanul Ancuţei* (1928), *Demonul tinereţii* (1928), *Împărăţia apelor* (1928), *Zodia Cancerului* (1929), *Baltagul* (1930), *Nunta domniţei Ruxandra*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* (1933), *Creanga de aur*, *Fraţii Jderi* (1935 – 1942), *Ochi de urs*, *Valea Frumoasei* (1938), *Divanul persian* (1940), *Anii de ucenicie* (1944), *Nicoară Potcoavă* (1954).

Creaţia lui Sadoveanu este o adevărată epopee a poporului român, în ipostazele sale fundamentale. În romanele istorice, Sadoveanu evocă epoci străvechi, precum în *Creanga de aur*, carte de atmosferă şi de iniţiere, în care scriitorul reliefează valorile spirituale şi morale precreştine care, după cum sugera Sadoveanu, au intrat în formarea spiritualităţii româneşti. Magul Kesarion Breb, eroul cărţii, e un personaj de excepţie, cu o existenţă marcată de un destin iniţiatic.

Alte romane istorice evocă epoca glorioasă a Moldovei în vremea lui Ştefan cel Mare sau alte epoci, mai puţin faste, precum *Fraţii Jderi*, *Nicoară Potcoavă* sau *Zodia Cancerului*. Sadoveanu evocă trecutul istoric transformând realitatea în mit. Inspirându-se din operele cronicarilor sau din literatura poporului, scriitorul creează o operă în care există o permanentă alternare de real şi fabulos, observaţia realistă îmbinându-se cu avântul romantic, documentul cu legenda. Povestitorul creează sentimentul existenţei trecutului prin evocarea specificului său, cu umanitatea sa tipică. Trecutul trăieşte, în

opera lui Sadoveanu, sub o aură legendară, aflându-se la limita dintre real şi fabulos, marcat de lirism. Prozatorul e preocupat de trei momente din istoria Moldovei: perioada de glorie, de independenţă şi prosperitate din epoca domniei lui Ştefan (*Fraţii Jderi*); epoca luptei pentru recâştigarea prestigiului ţării după moartea lui Ioan Vodă cel Cumplit (*Nicoară Potcoavă*) şi perioada decăderii din timpul domniei lui Duca-Vodă (*Nunta domniţei Ruxandra şi Zodia Cancerului*).

Ca şi Eminescu, Sadoveanu are sentimentul istoriei nu din perspectiva prezentului, ci a vremii trecute, al cărei „martor" este. „Vremea, ca durată tragică" (C. Ciopraga) este esenţa prozei istorice a lui Sadoveanu, care, prin intermediul personajelor istorice – care devin simboluri – reface traseul confruntării oamenilor cu destinul.

Temperament eminamente liric, Sadoveanu fascinează prin farmecul povestirii. Întâmplările narate sunt plasate într-un spaţiu *simbolic*, ceea ce conferă operei o dimensiune epopeică.

Fraţii Jderi e o triologie istorică a cărei acţiune se desfăşoară pe parcursul a şase ani (1469 – 1475). Compoziţional, romanul e alcătuit din trei volume: *Ucenicia lui Ionuţ* (1935), *Izvorul alb* (1936), *Oamenii*, *Măriei Sale* (1942).

Structura operei e simetrică, circulară: romanul începe şi se încheie cu câte o scenă colectivă (hramul Mănăstirii Neamţului; bătălia de la Vaslui).

Considerat o „epopee a unei societăţi mitice" (N. Manolescu), romanul e construit pe mai multe planuri: iniţierea lui Ionuţ Jder (Bildungsroman), al domniei lui Ştefan; al curţii feudale, roman al familiei, al eroismului etc. Toate aceste planuri sunt convergente şi simetrice, relevând împletirea liricului cu eposul eroic.

Acţiunea romanului se desfăşoară pe două planuri (vis şi realitate) şi e asemenea unui „poem festiv al vârstei de aur a lumii" (N. Manolescu). Viziunea naratorului e cuprinzătoare, exhaustivă iar evocarea faptelor se face cu conştiinţa că trecutul se prelungeşte în prezent. Desfăşurarea acţiunii are cadenţa lentă a vechilor epopei, tonul frazei amintind expresivitatea limbii poporului. Descrierea, împletită cu naraţiunea şi dialogul, are o coloratură lirică, sporind efectele povestirii. Perpessicius afirmă, în acest sens, că „documentarul şi poezia se armonizează şi dau acea atmosferă înţesată de miresme în care toate se petrec şi după legile vieţii de toate zilele, dar şi după norma visului". În roman, Ştefan e eroul spiritual, apărătorul

creştinătăţii, definit prin seninătate morală şi echilibru psihic. În întregul roman, cititorul află o lume „ieşită din ev", însufleţită de pasiune, renunţare, spirit justiţiar, înţelepciune şi omenie – calităţi specifice „Oamenilor Mării-Sale", individualizaţi prin nume, caracter şi temperament. Construcţie unitară, omogenă, *Fraţii Jderi* e un roman cu o rezonanţă distinctă în ansamblul operei lui Sadoveanu. Tudor Vianu observa că „prin *Fraţii Jderi*, Mihail Sadoveanu a creat cea mai adâncă viziune a lui Ştefan, o epopee naţională, Iliada noastră".

Un alt roman istoric e *Zodia Cancerului* (1929). *Tema* o reprezintă lupta lui Duca Vodă pentru a-şi păstra domnia (a treia) şi e dezvoltată în 33 de capitole. Pornind de la documente istorice (Ion Neculce, *Viaţa lui Constantin* de Dimitrie Cantemir etc.), Sadoveanu depăşeşte stricta informaţie istorică. Titlul (*Zodia Cancerului*) anticipează caracterul dramatic al imaginii unei Moldove lovite de turci, măcinată de sărăcie şi de lupte neîncetate pentru putere.

Povestea tragică de dragoste dintre Alecu Ruset şi domniţa Catrina, fiica lui Duca-Vodă e mai mult un pretext pentru realizarea unui impresionant tablou de epocă. Acţiunea e încadrată într-un spaţiu bine definit social, politic şi moral. Cele două personaje – abatele de Marenne şi Alecu Ruset, prin intermediul cărora se construieşte romanul, reprezintă „două civilizaţii, una modernă şi una primitivă" (G. Călinescu).

Contrastul între frumuseţea locurilor şi starea oamenilor relevă cât de nefastă e domnia lui Duca-Vodă, subliniind semnificaţia romanului. Stilul, caracterizat prin oralitate, presărat cu expresii tipice, se armonizează cu faptul narat şi creează o atmosferă specifică. Tonul naraţiunii îl introduce pe cititor într-o lume de legendă, mitică.

Viaţa satului moldovenesc e o altă temă importantă, reprezentativă, o proiecţie în mic a Moldovei. Satul e surprins în momente diferite, având o umanitate specifică (ciobani, pădurari, plutaşi, prisăcari). Lumea satului este, în general, izolată de civilizaţia modernă. Ocupaţiile oamenilor exprimă şi atitudinea de retragere a omului în mijlocul naturii. Fixată în tipare străvechi, dominată de respectul pentru legea nescrisă a tradiţiei, această lume e prezentată în modurile esenţiale ale vieţii, fiind caracterizată prin obsesia adevărului şi plăcerea povestirii şi aflându-se într-o strânsă legătură cu natura, pe care oamenii o cunosc în toate manifestările ei.

Baltagul este o operă reprezentativă pentru această temă;

„roman al transhumanţei cu intrigă antropologică" (G. Călinescu), *Baltagul* are ca subiect lumea păstorilor. În centrul acţiunii se află Vitoria Lipan, o femeie care vrea să restabilească adevărul după legea nescrisă a locului.

Spaţiul naraţiunii e precis delimitat de valea Tarcăului şi ţinutul Dornelor. Autorul creează o lume care, deşi aparţine unui timp definit, stă sub semnul permanenţei, al eternului. C. Ciopraga: „oamenii trăiesc deopotrivă într-o durată concretă, prezentă şi într-o alta mitică, într-un atunci ţinând de prototradiţie, cuviincios, purificat". Resortul moral al Vitoriei Lipan e declanşat de simţul dreptăţii: împlinirea judecăţii după legea nescrisă. În drum spre Dorna, ea dovedeşte spirit de observaţie, talent de a-şi găsi ajutoare, stăpânire de sine şi voinţă. Scena finală concretizează şi scoate în relief trăsăturile femeii. Victoria este un personaj excepţional, conturat în linii ferme. Trăsăturile ei sunt caracteristice lumii sadoveniene. Mamă şi soţie iubitoare, Vitoria e şi văduvă, hotărâtă, aprigă, figură reprezentativă pentru omul din popor, recunoscut prin bogăţia sa sufletească.

Imaginea satului e conturată cu pregnanţă de scriitor. Acestei lumi îi aparţin Moş Pricop, Calistrat Bogza, Ilie Cuţui, jandarmii, preotul şi vrăjitoarea. Portretul acestor oameni, moral şi psihologic, are valoare de simbol, e realizat din trăsături definitorii. Oamenii aceştia se află retraşi într-o lume a cărei stabilitate morală e întreţinută de respectul cu care e păstrată datina. Orice abatere de la legile nescrise e sancţionată în numele unei tradiţii arhaice.

Romanul e – prin cuprinderea vieţii în multiplele ei aspecte – o monografie a satului de la munte. Scriitorul observă însă şi modificările sensibile pe care invazia capitalismului le operează în această lume „patriarhală şi idilică" (N. Manolescu).

Din roman se degajă şi o pregnantă viziune asupra naturii. Oamenii sunt integraţi ritmurilor cosmice, iar viaţa se desfăşoară în simbioză cu cea a naturii: „Vitoria nu măsoară vremea cu calendarul, ci cu semnele cerului" (G. Călinescu). Vitoria citeşte semnele naturii şi le interpretează conform unei ştiinţe străvechi. Natura e, în roman, asemeni unui personaj viu, ea reacţionează la solicitările omului, îi răspunde şi îl ajută.

Sadoveanu şi folclorul

În volumele sale de povestiri şi, mai ales, în *Hanu-Ancuţei*, scriitorul înfăţişează, cu deosebită înţelegere, lumea ţăranilor şi a

târgoveţilor, conturând un univers epic specific, în care ritualul povestirii de sorginte folclorică se îmbină cu o atmosferă evocatoare şi simbolică şi care, pe de altă parte, sugerează o strânsă împletire a mitului şi a istoriei, a temporalităţii şi atemporalităţii. Valenţe folclorice şi mitice se regăsesc şi în romanul *Baltagul*, în care scriitorul circumscrie narativ spaţiul satului moldovenesc de munte în datele sale caracteristice şi originare. Viaţa oamenilor se desfăşoară aici după normele unui străvechi calendar pastoral, marcat de itinerariul transhumanţei; totodată, destinul locuitorilor de la munte se confundă cu datinile consacrate din vremuri imemoriale, datini ce au impus anumite legi morale ce nu pot fi încălcate. O figură exemplară a acestui spaţiu arhaic este Vitoria Lipan, personaj de o mare complexitate caracterologică, cu o intuiţie psihologică fermă şi o inteligenţă nativă. Modelul mioritic, ce a stat la baza conceperii romanului *Baltagul* se împleteşte cu originalitatea şi forţa creatoare a scriitorului, constituindu-se astfel ca o creaţie singulară în literatura română.

O monografie a vieţii sociale din Moldova secolului al XV-lea este romanul *Fraţii Jderi*, în care miticul şi baladescul se împletesc cu elementul documentar, iar existenţa oamenilor se desfăşoară în conformitate cu datini străvechi, dar şi după ritmurile naturii, ale căror semne oamenii ştiu să le citească. Miraculosul de sorginte folclorică e completat aici de ritmul epopeic, încărcat cu accente lirice şi cu rezonanţe baladeşti. O reîntoarcere într-o lume a originilor e prezentă în romanul *Creanga de aur*; prin intermediul personajului Kesarion Breb, scriitorul ne introduce într-o lume arhaică, prin care e esenţializat un întreg model al cunoaşterii lumii cu ajutorul unor practici şi ritualuri străvechi. Mesajul acestui roman e acela al întoarcerii la primordialitate, într-un timp şi un sapţiu în care lumea era percepută nu cu ajutorul raţionamentelor, ci mai cu seamă prin intermediul intuiţiei rezultate dintr-o experienţă originară.

În finalul lucrării noastre ne propunem să scoatem în relief principalele aspecte legate de predarea prozei lui Sadoveanu în clasele de liceu, prin ilustrări, exemple şi tipuri de lecţii relevante.

Opera lui Mihail Sadoveanu este, după cum se ştie, o adevărată monografie literară a istoriei, geografiei şi folclorului românesc în datele lor definitorii, având numeroase similitudini cu opera unor alţi mari scriitori români precum Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Rebreanu etc. Sadoveanu a fost perceput, încă de la începuturile

carierei sale literare, ca un scriitor profund original, ca un povestitor înnăscut, descendent al liniei narative inaugurate de Ion Neculce şi continuate de Creangă, cu numeroase rădăcini în mentalitatea folclorică dar şi în expresivitatea limbii populare. Elementele folclorice din creaţia lui Sadoveanu pot fi receptate, astfel, atât la nivelul conţinutului operei sale, care reflectă o lume arhaică, ţărănească, cu datini, obiceiuri şi rituri statornicite de tradiţie, cu tipuri umane dominate de o psihologie ţărănească, cât şi la nivelul limbajului, un limbaj ce poartă în sine amprenta rostirii populare, farmecul zicătorilor, proverbelor, dar şi un lirism inefabil.

Pentru a înţelege măreţia şi profunzimea operei sadoveniene trebuie însă să renunţăm la apologul sterp, la privirea encomiastică, şi să considerăm opera sa ca un sistem estetic omogen, de o coerenţă indiscutabilă, în care povestirile, romanele, istorisirile de vânătoare, scrierile de aspect memorialistic alcătuiesc elemente ale unui tot unitar, cu o funcţionalitate extrem de precisă.

Din creaţiile literare propriu-zise, dar şi din articolele cu caracter programatic ale lui Mihail Sadoveanu se desprinde o concepţie foarte coerentă cu privire la folclor, la valoarea literaturii populare. În viziunea scriitorului arta populară este o necesitate reală, prin plurivalenţa ei funcţională, artiştii trebuind „să studieze temeinic limba populară, din care să-şi alimenteze mijloacele de expresie". Sadoveanu are duhul popular în aproape toate scrierile sale, prin cultivarea simţului subtil al frumuseţilor naturii, prin prezentarea unor personaje care se remarcă prin curaj şi vrednicie în lupta cu greutăţile vieţii, prin înfăţişarea gingăşiei iubirii, prin elogiul adus măreţiei morale ori prin sentimentul revoltei.

După cum arată Ion Apostol Popescu „concepţia despre folclor a lui Sadoveanu descinde în primul rând din aceea a generaţiei paşoptiste, aducând paralel şi o serie de elemente personale. În concepţia sa, folclorul egalează marile literaturi". Mihail Sadoveanu a văzut în folclor răsfrântă însăşi viaţa oamenilor din aceste locuri, dar şi o anumită umanitate specifică: umanitatea românească, cu tot ce îi este specific ei şi cu tot ce are asemănător cu întreaga omenire. În literatura noastră populară, neamul românesc a conjugat vibraţii sufleteşti şi atitudini fundamentale („Vădit este că în aceste manifestări artistice, poporul nostru, pe lângă răsunetul durerilor şi lacrimilor, şi-a pus caracterele sufleteşti"). Într-un discurs rostit cu prilejul sărbătoririi a

70 de ani de viaţă, Mihail Sadoveanu elogiază valorile estetice şi etice ale folclorului, subliniind cât de mult datorează el literaturii populare şi anonimilor care au scris-o şi stabilind astfel o legătură subtilă între izvorul cel viu al tradiţiei şi propria sa creaţie: „Dacă am izbutit să dau ceva valabil neamului meu, apoi toate laudele pe care le primesc cu recunoştinţă vreau să le întorc umiliţilor şi ofensaţilor vieţii, acelora care s-au petrecut ca frunzele şi florile anotimpurilor şi care totuşi mi-au transmis depozitul sufletului lor ca să-l pun în faţa lumii nouă mărturie pentru nedreptatea imensă pe care au suferit-o (…) Încredinţarea mea că acestui popor i se cuvin toate laudele dumneavoastră este desăvârşită şi absolută. Eu nu sunt decât instrumentul durerii lui".

Pe de altă parte, scriitorul a întrevăzut originalitatea şi vechimea civilizaţiei arhaice româneşti, căutând şi găsind în diferitele elemente ale tradiţiei populare o concepţie filosofică mult mai amplă, o mentalitate ancestrală bine precizată şi autentică, lucru afirmat şi în discursul de recepţie din 1923: „Vădit este că în aceste manifestări artistice, poporul nostru, pe lângă răsunetul durerilor şi bucuriilor, şi-a pus caracterele sufleteşti. Prin aceasta literatura noastră populară are ceva al său propriu, deosebit de al altor neamuri – şi asta e îndestulător ca să poată porni de la ea o literatură cultă originală şi a noastră".

Pentru Sadoveanu folclorul înseamnă însă şi o modalitate estetică de evaziune din aspectele constrângătoare, precare, ale existenţei, având aşadar finalităţi şi potenţialităţi curative, tonifiante, înnobilând, cu alte cuvinte, anumite laturi degradante ale realităţii şi dând existenţei un sens spiritual („fără poveşti, viaţa omului ar fi tristă şi searbădă"). Legat de aceasta, demnă de interes este viziunea autorului romanului *Baltagul* asupra *datinii*, element prin care se conservă norme morale ancestrale, tradiţii şi obiceiuri din vechime; pentru scriitorul român datina depăşea net limitele folclorului, încorporând întreaga moştenire spirituală a trecutului, de la limbă, până la atitudinile sufleteşti perene şi constituind un reflex al mentalităţii unei colectivităţi, după cum arată Sadoveanu în *Istorisiri de vânătoare*: „Datina e o lege nescrisă cu mult mai tare decât trecătoarele rânduieli scrise. Datinii se supun fără replică rândurile de oameni. De altminteri, datina a trebuit să ne fie argument şi apărare supremă ca să venim din depărtarea istoriei până la dreptatea noastră.

Datina a ţinut în cătuşe de un conservatorism înfricoşat seminţia, însă a păstrat-o ca să ajungă la clipa când ea poate exploda în forme noi, dându-şi tributul la patrimoniul de cultură al umanităţii. Cu această lege aspră care ne-a comandat succesiv în toate generaţiile de la leagăn până la mormânt, în vorbă, în port, în atitudine, străbunii au continuat să ne călăuzească din mormintele lor. Morţii au poruncit celor vii".

Nu trebuie să uităm că Sadoveanu elogiază în numeroase opere ale sale vârsta de aur a începuturilor. Cu timpul, însă, crede scriitorul, oamenii nu au mai înţeles semnificaţia faptelor din trecut, au pierdut „cheia semnelor tainice", chiar dacă se supun datinii. Un exemplu al modului în care se respectă datina e ritul de înmormântare, unde iniţiativele individuale dispar, făcându-se loc doar valorilor, cu putere de lege, ale colectivităţii.

În acelaşi timp, Mihail Sadoveanu consideră că baladele ciclului pastoral şi eroic s-au născut înaintea formării statelor româneşti, ele datorându-se unor oameni hărăziţi cu „duh sfânt", de la care au preluat „o pătrunzătoare simţire, o mare dragoste de natură, o dulceaţă şi un farmec la care puţini poeţi ai altor neamuri au putut ajunge". În legătură cu specia literară a baladei, prozatorul crede că elementul preponderent aici este textul propriu-zis, pentru că „accentul nu cade pe melodie, care e o simplă ritornelă monotonă, având şi ea funcţia ritmului, îngăduind de cele mai multe ori cântăreţului să se reculeagă, să reconstituie sau să adauge. Aici, în baladă, nu primează melodia, care e aceeaşi pentru o serie de balade în acelaşi timp… Are valoare mai ales exprimarea verbală, recitativul".

Deşi demonstrează uneori şi funcţionalitatea folclorului (observând reacţia publicului, obiceiurile de iarnă cu valoarea lor rituală, adunările de iniţiere a tineretului etc.), Sadoveanu e interesat mai cu seamă de valoarea estetică a literaturii populare, recunoscând influenţa pe care ritmul şi expresivitatea literaturii populare au exercitat-o asupra propriei sale opere: „Pe mine literatura populară m-a interesat numai ca manifestare de artă. Am găsit în ea elemente de valoare diamantină, care s-au răsfrânt în opera mea proprie. Am avut pentru poezia populară o înţelegere pururi trează, mi-a plăcut să o descopăr şi am ştiut a o descoperi" (*Anii de ucenicie*). În concepţia lui Sadoveanu, creatorul de folclor este, după cum observă Ionel Oprişan, „înainte de toate *un poet*, un adevărat artist anonim, «având dar de la Dumnezeu», care a primit moştenirea anterioară ca pe un «tezaur

sacru», înfrumuseţând-o şi sporind-o cu noi valori artistice".

Una dintre temele de meditaţie predilecte ale lui Sadoveanu este balada *Mioriţa*. Aprecierile scriitorului pornesc în primul rând de la conştiinţa valorii estetice şi etice de netăgăduit a baladei: „Între toate aceste rămăşiţi ale trecutului însă este una care se ridică prin arta ei fină şi prin simţământul ei pătrunzător aşa de sus, încât, cu drept cuvânt eu o socotesc cea mai nobilă manifestare poetică a neamului" sau „Lirismul acestui epos, adică acea contradicţie imposibilă şi confuziune a genurilor, îşi are semnificaţia ei pentru cel care caută specificul, nota originală a literaturii noastre culte (...). Acel suflu de lirism fierbinte pe care îl găsim într-o baladă unică în toate literaturile, cum e *Mioriţa*, e una din notele distincte ale literaturii noastre".

Sadoveanu este de părere că *Mioriţa* încorporează concepţia arhaică a poporului român despre moarte şi destin, reprezentând „resemnarea aceea aşa de caracteristică rasei", în timp ce ciobanul primeşte dispariţia ca pe o fatalitate „cu sufletul tare, împăcat şi liniştit". Drumul vieţii şi al morţii, al destinului şi resemnării, sentimentul împăcării cu existenţa şi iniţierea în tainele universului sunt relevate cu profunzime de scriitor: „Această aşa de suavă, aşa de artistică, unică între cântecele popoarelor prin ce minune oare s-a născut pe aceste plaiuri? Prin ce har au tresărit mărgăritarele lacrimilor ei în sufletul unui umil necunoscut? Ciobanii acelor pustii nu s-au bucurat de nimic deosebit pe lumea asta în curgerea fără sfârşit a anilor. Drumul vieţii lor nu şi l-au însemnat decât cu lacrimi şi sânge".

După cum remarcă criticul literar Paul Georgescu, Sadoveanu este „un poet al înţelepciunii. Arta lui, arhaică şi fundamentală, ne duce la izvorul nediferenţiat încă al unei arte în care înţelepciunea se exprimă liric; poezia, epica şi cântul fuzionau; istorioara gnomică ne comunica ornamentat o experienţă fundamentală".

Nu mai puţin relevante sunt legăturile şi afinităţile dintre creaţia lui Mihail Sadoveanu şi universul cărţilor populare româneşti, la nivelul unor teme, subiecte ori personaje, aspect relevat şi de Ionel Oprişan. În concluzie, se poate afirma că Sadoveanu percepe lumea, realitatea în ansamblul ei prin înţelepciunea acumulată în decursul mileniilor de experienţa colectivă, rădăcinile gândirii sale artistice nutrindu-se din etosul popular, creaţia folclorică fiind definită de scriitor drept „panteonul meu literar, simplu şi rustic, fără podoabe, ca natura, însă măreţ ca şi dânsa". Folclorul este, în concepţia lui

Sadoveanu, purtătorul unui mesaj uman esenţial, pe care scriitorii trebuie să-l valorifice în mod creator.

Universul povestirilor

Autenticitatea este, în perimetrul literaturii, întotdeauna relativă, în sensul că arta nu îşi propune deloc să imite servil realitatea, ci, mai curând, să o transfigureze prin intermediul fascinaţiei incantatorii, inefabile a cuvântului. Evocarea, relatarea autobiografică, recursul la mit, la modalităţile basmului sau ale alegoriei sunt moduri ale ficţiunii ce impun o nouă imagine a realului. Povestirea, ca act ficţional elementar presupune imaginarea unui *sens* nou, neregăsit în elementele primare ce au stat la baza naraţiunii. Înainte de a-şi imagina fapte, întâmplări, gesturi primordiale ori personaje, orice narator se constituie pe sine ca atare, se situează într-un fel bine definit faţă cu elementele naraţiunii, se plasează într-un anume context, cu alte cuvinte, asumându-şi, mai mult sau mai puţin explicit, ficţionalitatea. De fapt, autorul *Povestirilor* din 1904 adoptă, după cum observă Nicolae Manolescu, o formulă literară care este în contrast cu snobismul, letargia ori sentimentul artificial al înstrăinării cultivat de epigonismul posteminescian dinainte. Prozatorul optează pentru o literatură care aşază un accent apăsat pe realităţile ţărăneşti, regăsind procedee ale epicii folclorice, cultivând oralitatea, simplitatea şi redescoperind orizontul estetic al legendelor, baladelor, descântecelor, dar şi resursele unui limbaj prin excelenţă popular. Nu avem însă de a face aici cu realismul ţărănesc al lui Slavici, de pildă, sau cu arta narativă ce caracterizează operele lui Creangă, pentru că, aflaţi sub sfera de atracţie a semănătorismului, scriitorii epocii nu se mai limitează să scrie despre ţăran, ei cultivă o literatură „ţărănească", în sensul încadrării acestei umanităţi specifice într-un canon estetic adesea constrângător.

De pildă, naratorul din povestirea *într-o zi de primăvară* este un tânăr orăşean care merge la vânătoare şi e silit de ploaie să se adăpostească într-o moară, unde asistă la o dispută dintre ţărani şi autorităţi, având ca obiect plata unor impozite. Spaţiul morii capătă aici dimensiuni spectaculare, devine o scenă pe care se derulează întâmplarea în sine, un adevărat spectacol regizat cu suficientă minuţie de povestitor şi care prefigurează, într-un anumit sens alura scenică a povestirilor din *Hanu-Ancuţei*. Una dintre cele mai cunoscute povestiri de tinereţe ale lui Sadoveanu*, în pădurea Petrişorului* este

structurată dintr-o suită de imagini picturale care circumscriu peisaje de natură de o plasticitate de netăgăduit. Naraţiunea se deschide cu un peisaj de o sălbatică maiestate, descris cu acuitate, în toate detaliile sale, surprinzând viaţa misterioasă şi fremătătoare a pădurii, în care moartea căprioarei rănite se încadrează, stârnind un acord tragic în simfonia elementelor. Pe de altă parte, în naraţiunea *într-un sat odată* subiectul capătă dimesniuni epice mai bine precizate, tragismul e concentrat iar drama umană surprinde prin vibraţia ei afectivă. Aici, un călăreţ necunoscut poposeşte la un han, în marginea unui sat şi moare înainte chiar de a-şi rosti numele. Cu banii obţinuţi în urma vânzării calului, sătenii îl înmormântează după datină, împlinind cele de cuviinţă în cimitirul satului, sub o cruce anonimă.

În *Petrea Streinul* avem de a face cu varianta completă a peripeţiilor unui astfel de străin fără căpătâi care, ca şi mortul necunoscut, constituie, poate, pentru autor un motiv emblematic. Petrea Streinul (numele este pe deplin semnificativ pentru finalitatea morală a operei) este un om care şi-a pierdut parcă identitatea autentică prin existenţa pe care a dus-o la oaste sau în mediul citadin degradant, căzând pradă viciului alcoolismului şi desfrâului şi sfârşind în cele din urmă la ocnă pentru crimă. Personajele naraţiunilor sadoveniene care stau sub forţa de gravitaţie a semănătorismului au o logică interioară destul de firavă, ele îşi schimbă conformaţia interioară aparent fără motiv, trăiesc uneori în voia hazardului, fără o finalitate precisă. Cele cincisprezece volume de povestiri publicate de Sadoveanu înainte de primul război mondial se caracterizează mai curând prin repetiţia unor toposuri de provenienţă semănătoristă sau poporanistă, având o structură eterogenă. Povestirile pe care le cuprind sunt inegale valoric, de un interes estetic relativ, ele fiind parcă scrise pentru a combate o tară socială (alcoolismul – în *Comoara Dorobanţului* etc.), pentru a insufla sentimentul eroismului şi patriotismului (*Povestiri despre război*), pentru a exalta valorile satului tradiţional în spirit idilic şi decorativ (*La noi în Viişoara*) etc. Un mic roman al satului, superior ca pregnanţă artistică e *Crâşma lui Moş Precu*, cu figuri umane emblematice şi situaţii epice verosimile.

Despre Mihail Sadoveanu, G. Călinescu scria: „Prin gura sa vorbeşte un singur om, simbolizând o societate arhaică, dar, spre deosebire de Eminescu, societatea aceasta este analizată în toate instituţiile ei”. Opera lui Sadoveanu, analizată în toată complexitatea ei,

cuprinde tipuri umane din toate categoriile sociale, dar şi din toate zonele geografice ale ţării. Pescari, vânători, haiduci, plugari, boieri, mici slujbaşi, răzeşi – sunt, parcă elemente integrante ale naturii în care aceste personaje îşi proiectează sentimentele, suferinţele şi patimile. Iată de ce, temele creaţiei sadoveniene valorifică în egală măsură, după cum remarcă G. Călinescu „experienţa artei populare şi a celei culte, ele se repetă în variante".

E limpede faptul că scriitorul se opreşte cu predilecţie asupra vieţii satului românesc, rămânând fidel ideii mărturisite chiar de către el: „Ţăranul a fost principalul meu erou". În povestirile inspirate din universul rural, ţăranul este purtătorul şi păstrătorul valorilor unei lumi arhaice şi patriarhale, dar, în acelaşi timp este într-o permanentă opoziţie cu elementele civilizaţiei moderne. Eroii sadovenieni sunt oameni cu o structură sufletească bine precizată, oameni blajini, înţelepţi, marcaţi de un acut simţ ai dreptăţii şi al libertăţii, apărători ai unor principii morale esenţiale, statornicite din vremuri imemoriale. Nu de puţine ori, autorul zugrăveşte în povestirile sale obiceiurile oamenilor de la ţară, obiceiuri ce rămân neschimbate, căci formele vechi, ancestrale, rezistă eroziunii timpului ori influenţelor civilizaţiei moderne. Acesta este cazul povestirii *Bulboana lui Vălinaş* (1921), în care e transcris un tablou veridic al civilizaţiei româneşti arhaice: „Gospodarii amestecaţi cu femeile cinsteau rachiu, după obiceiul muntenilor; vorbeau aprins cu sângele lor iute, fierbând, se lăsau petrecerii cu patimă, fără frâu, ca unui zăpor nebiruit. Femeile, strânse în catrinţă, cu cămăşile ca helgia-nflorite cu acul aveau un fel de zâmbet leneş de iubire. Erau albe, gătite cu flori şi burnuzuri, rumenite cu dresuri în umerii obrajilor, cu priviri viclene ca apele".

Dramele sociale mărunte, anonimatul condiţiei umane a ţăranului sunt relevate artistic în *Povestirile* din 1904, dar şi în alte opere precum *Mormântul unui copil* sau *Bordeienii*, în care este descris, în culori adesea de un tragism tulburător, universul ţăranului român, alcătuit din umilinţe şi frustrări, din obidă şi gesturi de revoltă repede înăbuşite. Autenticitatea acestor opere e dată de veridicitatea unor siluete umane de o vădită pregnanţă caracterologică, care capătă, astfel, calitate de arhetipuri morale. Pe lângă tema satului şi a târgului, cu existenţele micilor boiernaşi cu alură bovarică, povestirile sadoveniene înregistrează şi tema trecutului istoric, într-o lumină eroică şi idealizantă, în registru oarecum patetic şi convenţializant

(*Răzbunarea lui Nour*, *Cântecul de dragoste*, *Cozma Răcoare*). *Aventurile căprarului Gheorghiță*, o „cronică a vieții de cazarmă", cum scrie G. Călinescu, de un umor bonom și, uneori, ironic. Personajele sunt, de cele mai mule ori, boiernași, târgoveți, arendași, meseriași, mahalagii, figuri destul de șterse, cu contururi banale, lipsite de o identitate proprie prea bine definită, după cum și dramele pe care le trăiesc nu au dimensiuni zguduitoare, ci sunt drame neștiute, de o rezonanță afectivă și existențială redusă. Eroii lui Sadoveanu au o conformație temperamentală mai degrabă statică, sunt marcați de resemnare și de o conduită pasivă, prin care durerea nu este exteriorizată ori exprimată în tonuri violente; drama e una interioară, suferința e încifrată în sufletul eroilor, iar tăcerea devine o atitudine emblematică, chiar dacă ea este întreruptă de gesturi violente, bruște. Volumele de povestiri cele mai semnificative din această perioadă sunt *Vremuri de bejenie*, *O istorie de demult*, *Cântecul amintirii*, *Cocostârcul albastru*.

O temă rar discutată a povestirilor sadoveniene este cea a fantasticului, temă modelată în tonalități distincte și diverse. De domeniul fantasticului țin și acele povestiri în care natura e conturată ca o prezență miraculoasă, cu reverberații în riturile arhaice, în datini și tradiții care încifrează un tip de cunoaștere inițiatic. De asemenea, elementul fantastic a fost identificat în creațiile ce propun o viziune personală asupra realităților mitice, ca prezențe arhetipale în folclorul românesc, pe care Sadoveanu le-a ilustrat cu elocvent talent narativ în epica sa. Fantasticul regăsit în forțele mai mult sau mai puțin latente ale unei naturi misterioase are atingeri cu folclorul românesc. De pildă, în *Zâna lacului* autorul descrie o vrăjitorie de dragoste realizată prin intermediul unui buchet de garoafe și busuioc, dar și cu ajutorul unei priviri hipnotizante. Aceeași vrajă de dragoste e transcrisă în *Claca*; ea e realizată de o babă slută care redevine tânără și frumoasă pentru iubitul ei.

Una dintre povestirile de acest fel demnă de interes este *Povestea cu Petrișor*, unde e conturat un fantastic de atmosferă ce conturează în mod plastic și sugestiv misterul erotic. În *Mergând spre Hârlău* Sadoveanu anticipează, după cum observă, pe bună dreptate, Nicolae Manolescu, tehnica fantasticului eliadesc, prin intelectualizarea enigmaticului, dar și prin camuflarea elementului fantastic în locuri dintre cele mai banale. Elementul fantastic își face,

aşadar, apariţia în punctul de convergenţă a obişnuitului şi insolitului, a raţiunii umane care încearcă să dezlege misterele lumii cu ceea ce scapă controlului intelectului. *Mergând spre Hârlău* e, de fapt, povestea unei rătăciri, într-o atmosferă stranie, impregnată de neliniște. Spaţiul pare aici claustrant, iar călătorii se învârt parcă într-un cerc infernal, din care nu există putinţă de ieşire; e o rătăcire continuă, traumatizantă, cu reflexe demoniace, pentru că acei călători nu vor ajunge niciodată la Hârlău.

Tot o rătăcire cu caracter iniţiatic structurează universul mitic, simbolic şi fantastic din *Ochi de urs*, cu deosebirea că aici rătăcirea lui Culi Ursaki are o cu totul altă sursă, pădurarul fiind un om al locului. Urmărind un urs, pădurarul are senzaţia de a fi pătruns într-un univers misterios, plin de capcane, ispite şi semne tainice. Aici, ochiul ursului nu e nimic altceva decât ochiul diavolului, cu reflexe malefice. Întâmplările au, dincolo de aspectul lor teratologic, şi o netă alură patologică, pentru că personajul principal a suferit un şoc psihologic, după moartea de curând a soţiei sale. Când pleacă, după ce se simte mai bine, cu un vânător să caute fiara, Culi Usaki îşi vede calul în locul ursului. Desigur, e un simplu miraj, pentru că, mergând acasă îşi găseşte calul în grajd.

Pădurarul nu-şi revine din starea sa halucinatorie decât în momentul în care împuşcă ursul şi se convinge că l-a omorât. Un exeget al creaţiei sadoveniene a propus o analogie cu *Ursul* lui Faulkner, considerând că uciderea ursului nu este altceva decât un sacrificiu ritual, menit să atragă după sine îmblânzirea stihiilor şi intrarea naturii în „normalitate”. Cu alte cuvinte, orice ieşire din firesc a realului, care dă omului senzaţia vieţuirii într-un labirint poate fi exorcizată fie prin efectuarea unor probe iniţiatice, prin parcurgerea unor trasee existenţiale menite să ducă la cunoaşterea adevăratei esenţe a lumii, fie prin realizarea unui ritual cu aspect şi cu o finalitate purificatoare.

Apărut în 1928, volumul *Hanu Ancuţei*, e cel care încheie prima etapă a carierei de povestitor a lui Sadoveanu şi deschide epoca realizărilor de maturitate. Lumea din vechime, cu aşezările, tipurile caracteristice şi atmosfera sa specifică, e reconstituită în *Hanu Ancuţei*, „capodopera idilicului jovial şi a subtilităţii barbare” (G. Călinescu). De altfel, *moara*, *crâşma*, *hanul*, ori *iarmarocul* sunt toposuri specifice literaturii sadoveniene, spaţii predilecte de întâlnire şi comuniune a

personajelor sale, care retrăiesc aici întâmplări de demult, vocaţia lor primordială fiind confesiunea, destăinuirea, plăcerea rostirii fascinatorii.

Prezenţa hanului, a crâşmei, a iarmarocului, a morii etc. sunt elemente ce definesc însăşi specificitatea literaturii sadoveniene. Hanul reprezintă un adevărat microcosm, cu legile sale proprii, individualizante, el adăposteşte oameni, dar şi eresuri de demult, personaje cu suferinţe, doruri şi năzuinţe ascunse, un spaţiu cu o mitologie nu lipsită de lirism. Pe de altă parte, spaţiul hanului se caracterizează şi prin fiorul fantasticului, prin ecouri şi voci ale trecutului, printr-un mister de sorginte folclorică, produs de întâlnirea dintre oamenii prezentului şi glasul schimbător, iluzoriu al depărtării temporale. De altfel, prin intermediul naraţiunilor spuse la vatra hanului, dramele trecutului sunt transferate într-un regim al imaginarului, capătă reflexe ale ficţiunii, se integrează într-o perspectivă lirică, prin care banalul e proiectat în mit şi legendă.

În *Hanu Ancuţei*, ca şi în alte opere ale sale scriitorul a urmărit să reînvie miturile naţionale care vor articula o adevărată epopee românească, căci, după cum va scrie undeva şi Albert Camus „miturile sunt făcute pentru ca imaginaţia să le însufleţească". Interesant de remarcat este faptul că mitul nu este „literaturizat", ci, mai curând, absorbit în ţesătura naraţiunii, însumat într-un anumit tip de povestire. Povestirile din *Hanu Ancuţei* se nutresc din plin din spaţiul creaţiei folclorice, valorificându-se ecouri de baladă ori legendă, într-un ritm al naraţiunii tulburătoare, cu inflexiuni arhaice şi populare. Concepţiile ţăranilor, modul lor de existenţă, experienţele de viaţă care le modelează destinul – toate acestea vin din profunzimile insondabile ale unui timp mitic şi istoric totodată, întâlnindu-se într-o viziune artistică originală, prin care romantismul viziunii se alătură obiectivităţii de tip realist.

Hanul este renumit nu doar ca un spaţiu al poveştilor, dar şi ca un loc al magiei pe care o declanşează Aniţa (în *Hanul Aniţei*, de exemplu). Această povestire, care prefigurează naraţiunile din *Hanu Ancuţei*, este semnificativă atât pentru tema *hanului* pe care o plasticizează, dar şi prin faptul că ea anunţă multe personaje din *Hanu Ancuţei*. Se creează astfel, în jurul hangiţei, un adevărat mit, fascinatoriu şi magic, deopotrivă, care atrage interesul ascultătorilor de la han. Din punct de vedere structural, *Hanu Ancuţei* este o suită de

nouă povestiri a căror unitate e asigurată de atmosfera hanului, dar şi de ritualul rostirii cu aspect epopeic. Ambianţa ospeţiei, a belşugului intră, de asemenea, în regulile ritualului, ca şi povestitorii înzestraţi cu harul evocării unor scene şi personaje ale trecutului.

În studiul său intitulat *„Cărţile" lui Mihail Sadoveanu* criticul literar Ion Vlad observă că *Hanu Ancuţei* „captează toate sonurile prozelor anterioare, concepute în structura predilectă a povestirii, structură ce se defineşte prin prezenţa şi alternanţa naratorilor, întemeindu-se pe efectul ascultării şi pe reacţia auditoriului, pe valoarea şi pe semnificaţiile pilduitoare ale evenimentelor narate. Mai mult, volumul apărut în 1928 asimilează experienţa *baladei*, a *cântecelor bătrâneşti*, a tonalităţii şi atitudinii provocate de stările fundamental lirice ale baladei (perspectiva ontologică; univers uman şi metonimice reprezentări ale datelor sociale şi existenţiale ale unei comunităţi precum cea ţărănească". În viziunea aceluiaşi critic literar volumul este „echivalentul, prin coordonate interioare, al epopeii, istorie şi mit, univers esenţial al unei lumi ce-şi rememorează propriul destin. Căci *Hanu Ancuţei* este opera unei mari desfătări a rostirii şi a comunicării, a cugetării unei lumi ce se contemplă prin naraţiune (...)".

Desigur, acest volum e o sinteză a temelor şi elementelor narative anterioare; sunt prezentate aici aceleaşi toposuri: lumea ţărănească, relaţia dintre mit şi istorie, decuparea unor peisaje cu caracter emblematic, atmosfera baladescă, stilul impregnat de oralitate, întâmplările de aspect legendar, savoarea şi farmecul limbii populare etc. Chiar dacă personajele, mediile sociale, obiceiurile şi limbajul par să fie aceleaşi ca şi în primele povestiri, originalitatea şi autenticitatea operei lui Sadoveanu e dată mai degrabă de o sinteză de cultură populară şi de reflexe livreşti.

Spaţiul şi timpul care încadrează naraţiunile sunt plasate în domeniul imaginarului şi miticului. Există o indeterminare temporală care contribuie din plin la crearea atmosferei baladeşti şi legendare. Chiar precizările temporale sunt mai curând reperele atemporale ale poveştilor: „Într-o toamnă aurie am auzit multe poveşti la Hanul Ancuţei. Dar asta s-a întâmplat într-o depărtată vreme, demult, în anul când au căzut de Sântilie ploi năprasnice şi spuneau oamenii că au văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei. Iar nişte păsări cum nu s-au mai pomenit s-au învolburat pe furtună, vâslind spre răsărit; şi moş Leonte, cercetând în cartea lui de zodii şi tălmăcind

semnele lui Iraclie-împărat, a dovedit cum că acele păsări cu penele ca bruma s-au ridicat rătăcite din ostroavele de la marginea lumii şi arată veste de război între împăraţi şi bielşug la viţa de vie". La Hanu Ancuţei dialogul este permanent, vorbirea abundentă, însă orice naraţiune implică participarea empatică a ascultătorilor, identificarea afectivă cu cele relatate („Noi, aici de când ţin eu minte, încă de pe vremea Ancuţei celei de demult, am luat obicei să întemeiem sfaturi şi să ne îndeletnicim cu vin de Ţara de Jos"). Construit pe principiul compoziţional al „povestirii în ramă", volumul e o suită de povestiri evocatoare, de amintiri rostite în cadrul unei atmosfere ceremoniale, întreţinută de ascultătorii ocazionali care fac elogiul cuvântului spus cu măiestrie. În acea „neagră fântână a trecutului" povestitori şi ascultători caută pilde şi îndemnuri morale, auditorii aprobând sau sancţionând cu promptitudine fapte şi evenimente. Familiaritatea cu care se comportă ascultătorii e o expresie şi o consecinţă a sociabilităţii de care aceştia dau dovadă, a modului în care se produce identificarea empatică a indivizilor cu cele povestite, dar şi a jovialităţii care e o trăsătură definitorie a drumeţilor.

În înţeles simbolic, hanul devine o expresie paradigmatică a vieţii în manifestările ei cele mai diverse, dar, în acelaşi timp, cum s-a observat, şi o reducere a existenţei la formele sale primordiale, esenţiale. Lirismul, afectivitatea care învăluie spaţiul hanului decurg şi din anotimpul dominant aici, toamna, care favorizează evocările, povestitorii porniţi în căutarea timpului pierdut introducându-l pe cititor într-un timp mitic, un timp al regăsirii originilor, al unui „odată" cu reflexe ale ficţiunii şi poematicului. Categoria departelui e prezentă aici prin nostalgia evocatoare pe care o aşază povestitorii în relatările lor care încearcă să restaureze un timp revolut pentru totdeauna. Dragostea, moartea, revolta, dreptatea sunt intens colorate afectiv, într-o relatare care se aşază la confluenţa dintre epic şi liric.

În acest fel, distanţarea temporală, atmosfera elegiacă, prezenţa ospăţului cu efecte ceremonial-ritualice conduc spre mentalităţi primordial-arhaice, înserându-se într-o sensibilitate şi o viziune homerice. De pildă, dintr-o lume de basm vine spre Hanu-Ancuţei „pe şleahul Romanului" un călăreţ „învăluit în lumină şi-n pulberi", cu un cal „vrednic de mirare", al cărui stăpân, altă dată tânăr „se ridica în şa ca Alisandru Machidon". Acel cal este, precizează povestitorul, „calul din poveste, înainte de a mânca tipsia cu jar…". În acest fel, se poate

afirma că realitatea se revarsă în legendă, naratorii participând, prin intermediul eposului evocator, la crearea mythos-ului, astfel încât naraţiunile se clădesc la confluenţa realului, miticului şi a magicului. Pe de altă parte, fabulosul, latura imaginativă, mitul reprezintă şi modalităţi de evaziune dintr-o realitate cu semnificaţii paupere, prin reprezentarea insolitului şi transferarea în imaginar şi extraordinar a unor realităţi lipsite de anvergură. Trecutul devine astfel nu numai un temen de comparaţie al prezentului, ci şi un element compensatoriu, prin care timpul prozaic al lui „acum" este confruntat cu realitatea sacră, originară a lui „illo tempore".

Din această cauză, vorbitorii au nostalgia arhetipului sau a epocilor arhaice, aproape toţi referindu-se cu cu admiraţie la timpul străvechi, care este un simbol al legendarului, care cheamă la existenţă oameni de statură monumentală şi o atmosferă grandioasă. Creaţia lui Sadoveanu se dovedeşte pătrunsă de respect faţă de înţelepciunea milenară, pe care o recunoaşte în spusele rapsozilor anonimi. Demnitatea şi nobleţea ţăranilor este un semn, dar şi o moştenire directă a timpurilor străvechi, marcate de datini şi legi imuabile. În măsura în care civilizaţia patriarhală este diferită de cea modernă prin valoarea codului ancestral pe care îl poartă, trecutul este superior prezentului. Scriitorul evocă mereu traiul bătrânilor, întemeiat pe ideea dreptăţii şi pe buna-cuviinţă, pe valorile demnităţii şi ale nobleţei sufleteşti. De aceea, degradarea civilizaţiei arhaice este deplânsă, scriitorul gândindu-se cu nostalgie la acea „dreptate ca-n vremea bătrânilor". În universul trecutului, al amintirii, fiecare individ îşi găseşte un loc şi un rost aparte, în conformitate cu o morală exersată de veacuri.

Povestirile din *Hanu Ancuţei* se desfăşoară într-un timp mitic, ce se sustrage timpului istoric, constrângător şi malefic, un timp protector, ce regăseşte originaritatea arhetipală a lumii, prin recursul la ritualul fascinatoriu al povestirii, dar şi prin atmosfera de ceremonial teatralizant pe care ne-o propune Sadoveanu aici, o atmosferă din care nu lipsesc mâncarea, băutura şi petrecerea puse în scenă de oameni simpli, marcaţi însă de simţul dreptăţii, al demnităţii şi de o capacitate deosebită de conservare a tradiţiilor înrădăcinate din vremuri de demult. Aici, în acest spaţiu cvasi-mitic, fiecare povestitor trebuie să rostească o întâmplare din „vremea veche", trebuie, cu alte cuvinte, să restituie un trecut al originilor, benefic, în care oamenii se

simţeau mult mai apropiaţi de esenţa lucrurilor, de substratul mitic al lumii. Pe de altă parte, în aceste povestiri timpul are o triplă ipostază; găsim aici un timp al autorului, unul al povestitorului şi un altul al faptelor relatate.

Norma morală pe care o propune subtextual Sadoveanu în *Hanu-Ancuţei* este, în primul rând, stabilitatea, fixarea lumii în tiparele unor tradiţii şi practici arhaice, în anumite modele de conduită statornicite de o experienţă milenară; de aici, întoarcerea spre trecut, un paseism cu valori pozitive şi mefienţa pe care o resimt vorbitorii faţă de civilizaţia modernă. De pildă, venit de la „neamţ", trenul este o „adevărată ticăloşie şi drăcie". Pe de altă parte, interlocutorii dau glas şi unor elemente de filosofie populară, prin elogiul cinstei, ai dreptăţii şi al purităţii morale. De aceea, reperele simbolice configurate aici, valorile spirituale pe care autorul le înfăţişează prin vocea personajelor sale, judecăţile etice care sunt exprimate nu sunt altceva decât elementele definitorii care conturează specificul naţional al poporului român. După cum a remarcat îndeobşte critica literară, Sadoveanu poate fi privit ca o expresie deosebit de elocventă a specificului naţional, între altele şi prin influenţa modelatoare a folclorului asupra operei sale.

Povestitorii fac referiri la han ca la un loc al povestirilor exemplare, dar sunt reliefate aici şi împrejurările povestite. Pe de altă parte, hanul nu e un spaţiu claustrat, nu e un loc închis; el dispune de o anume deschidere simbolică. El se află situat la răscruce de drumuri, dar şi la intersecţia unor destine, întâmplări şi fapte. Povestitorii de la Hanu Ancuţei se supun şi ei unei probe cu caracter iniţiatic; e vorba de o competiţie ritualică între povestitori, pentru că accentul cade pe forţa de a imagina întâmplări, de a reconstitui atmosfera trecutului, de a restitui un chip, alura unei figuri umane, de a rosti un gând memorabil. Avem, de fapt, aici, condensată însăşi condiţia literaturii populare, pentru că personajele din *Hanu Ancuţei* extrag, dintr-o experienţă colectivă şi arhaică poveşti, întâmplări legendare, fapte cu reflexe mitice pe care şi le asumă. Importanţa acestui volum de povestiri rezultă, însă, şi din farmecul inegalabil al stilului, pentru că, după cum observă Gavril Istrate, „Bogăţia nemărginită se îmbină, în scrisul lui Sadoveanu, cu o artă desăvârşită şi se realizează, în felul acesta, o armonie unică, comparabilă cu aceea pe care o întâlnim în marile creaţii muzicale". Pe bună dreptate, de altfel, Al. Săndulescu

observă că „prin structura sa temperamentală, Mihail Sadoveanu se definește ca un povestitor romantic, mai aproape de folclor și de Eminescu decât de cronicari și de Ion Creangă”. Meșteșugul artistic sadovenian presupune, astfel, o preocupare permanentă pentru limba națională și o înțelegere desăvârșită a celor mai subtile nuanțe lexicale ale limbii.

Romanul istoric

Se poate afirma cu deplină îndreptățire că Sadoveanu este creatorul romanului de evocare istorică. Cu toate aceste, trebuie precizat că scriitorul asociază sentimentului trecutului natura, folclorul și filosofia de sorginte populară, care se constituie în elemente constitutive și arhetipale ale fundalului istoric. Autenticitatea și veridicitatea existențelor istoricește determinate pe care Sadoveanu le evocă, reconfigurarea unor mentalități și o intuiție riguroasă a formelor de viață istorică dau măsura adevărată a prozei istorice sadoveniene.

Caracterizându-se printr-o valoare documentară deosebită în ceea ce privește mentalitatea epocilor revolute, creația populară cuprinde, în afară de istoria vie a epocii, și expresia verosimilului, determinată tocmai de caracteristicile creației folclorice (oralitate, caracter anonim, specificul sincretismului, caracter colectiv etc.). De aceea, se poate aprecia că Mihail Sadoveanu a reprezentat, de-a lungul întregii sale – monumentale – creații o imagine veridică, mereu reluată și nuanțată a manifestărilor diverse ale specificului național, așa cum s-a dezvoltat acesta în spațiu și timp.

Criticul Alexandru Paleologu este cel care propune o relație certă între tradiție și ritualitate în cadrul „comunităților închise”. Din această perspectivă, funcția tradiției este exhaustivă și imuabilă în spațiul satului arhaic, datorită riturilor și practicilor magice. „Toate actele vieții – subliniază Alexandru Paleologu – în aceste colectivități sunt ritualizate, rolul spontaneității și al individualității este aproape nul. Ritualitatea este reprezentarea unor gesturi originare, arhetipice, înseamnă o perpetuă revenire la «timpul dintâi», e o suspendare a temporalității, un «antitimp»”. Este un truism afirmația că folclorul reprezintă un depozitar, în expresie artistică a acestei dialectici a tradiției și a specificului național. Evenimentele fundamentale, modelatoare din viața colectivității: nașterea, nunta, moartea, cristalizate în obiceiuri precum botezul, nunta, horele, ospețele,

bocetele etc. se bucură de o recurenţă de netăgăduit în opera marelui povestitor român. Toate aceste evenimente, toate aceste obiceiuri şi rituri sunt valorificate în textura fiecărei creaţii, având o funcţionalitate şi o finalitate precise, pentru realizarea imaginii de ansamblu, a impresiei de totalitate a vieţii şi a societăţii româneşti, prin intermediul unei constelaţii de toposuri şi de teme specifice.

Este de ordinul evidenţei faptul că Mihail Sadoveanu a fost un scriitor înzestrat cu o mare capacitate de a descifra semnele trecutului, el reînviind istoria într-o viziune diferită de aceea a istoricilor, aşezând în faptele evocate vibraţie afectivă, participare şi sensibilitate, dar găsind în derularea evenimentelor istorice şi un incontestabil înţeles moral. Romanele istorice sadoveniene se caracterizează însă printr-o oscilare continuă între reconstituirea riguroasă a unor figuri, întâmplări şi evenimente şi inserţia în substanţa epică a ficţiunii. Prin intermediul evocării şi reconstituirii, scriitorul nu prezintă în mod neselectiv faptele, ci extrage din ele sensurile semnificative, esenţele, oferindu-ne, dincolo de adevărul lor relativ, ori de datele documentare, o interpretare morală. Sadoveanu este, aşadar un scriitor care nu e interesat de reconstituirea pur obiectivă a evenimentelor, ci de evocarea lor; el nu are pasiunea detaliului, ci a întâmplărilor cu caracter exemplar ori a chipurilor de aspect simbolic, sugestive prin anvergura lor. Mai ales în primele romane, recursul la document e mai redus, însă autorul porneşte de la un detaliu disparat, de la o „urmă" aparent irelevantă pentru a reconstitui configuraţia întregului.

Sadoveanu are, după cum au observat unii critici, o viziune a trecutului, o *retroviziune*, prin care imaginaţia creatoare, bazată pe o experienţă a documentului foarte vastă, restituie o imagine credibilă a trecutului. S-a remarcat, de asemenea, şi o anumită melancolie a sentimentului istoriei, în măsura în care scriitorul converteşte trecutul în forme şi imagini extrem de plastice, dictate de sensibilitate şi afectivitate, de lirism şi autenticitate. Tipurile umane pe care le reînvie scriitorul sunt de o mare varietate. Pentru autor trecutul presupune confruntare, dialog, comunicare cu robii pământului. Creator al romanului istoric la noi, Sadoveanu a făcut din poporul anonim un personaj marcat de permanenţă. Pe de altă parte, după cum s-a constatat, există două feţe ale istoriei: una marcată de eternitate, cealaltă dominată de efemer. Există o istorie a maselor şi una a individualităţilor, autorul figurând atât „oamenii Măriei Sale",

colectivitatea, dar şi personalităţile intrate în legendă, mitizate.

Romanul istoric sadovenian transcrie trei etape din istoria Moldovei: secolul al XV-lea, dominat de copleşitoarea personalitate a lui Ştefan cel Mare, secolul al XVI-lea, marcat de frământări politice şi disensiuni precum acelea legate de succesiunea lui Ion Vodă cel Cumplit şi, în sfârşit, secolul al XVII-lea, epocă a degradării şi disoluţiei, cu domnitori ambiţioşi sau lacomi, precum Vasile Lupu şi Duca Vodă. În primele evocări ceea ce domină e interesul pentru acţiune şi eroism, pentru ca mai apoi centrul de greutate al naraţiunii să se deplaseze asupra meditaţiei pe marginea faptelor istorice, exaltarea grandorii eroice lăsând loc unei filosofii a omeniei şi înţelegerii de stirpe folclorică.

Eposul istoric sadovenian îşi are prologul în romanul *Şoimii*, din 1904, având ca surse de inspiraţie cronicile moldovene şi monografia lui Haşdeu despre Ion Vodă cel Cumplit, din care sunt extrase sugestii şi profiluri esenţiale. Imaginaţia romantică a tânărului Sadoveanu întregea restul, creând o atmosferă spectaculară. Aici, ecouri din poveştile cu haiduci se împletesc cu accente romantice; aventurile sunt expuse în spirit romantic, hiperbolic, până la neverosimil, fără ca din acest roman să lipsească un subtext epic şi o desfăşurare logică şi psihologică a caracterelor şi întâmplărilor. Acţiunea romanului este lineară: Nicoară şi Alexandru, fraţii lui Ioan Vodă (ucis în 1574, în urma trădării boierului Ieremia Golia), conduc spre Iaşi pâlcuri de soldaţi pentru a-i pedepsi pe uzurpatori. Deşi ucid străjile palatului domnesc, lovitura hotărâtoare dă greş, „şoimii" fiind obligaţi să se retragă spre Munţii Neamţului. La Dăvideni, unde poposesc la curtea boierului Andrei Dăvideanu, intervine o prezenţă feminină tulburătoare. Aici, fraţii Potcoavă se îndrăgostesc de Ilinca, fiica trădătorului Golia şi nepoata boierului Dăvideanu.

Paralel cu acest conflict politic, esenţial în economia epică a cărţii, se conturează şi un conflict etic, concretizat în confruntarea dintre datorie şi pasiune. Treptat, acţiunea romanului scade în intensitate, iar „şoimii" pleacă peste Nistru, la cazaci, pentru a primi întăriri. Cu ajutor căzăcesc, Nicoară Potcoavă înlătură de la domnie pe Petru Şchiopul, uzurpatorul şi protectorul lui Golia, şi se aşază el însuşi pe tron. Pentru a nu-i cauza supărări Ilincăi, Alexandru îi cere noului domnitor să cruţe viaţa lui Golia, însă bătrânul Gânj, un credincios al lui Nicoară, hotărât să facă dreptate, îl ucide pe vinovat. Copleşită de

durere, Ilinca moare, iar „şoimii" cad pradă amărăciunii. Ca să uite această decepţie, Nicoară pribegeşte la cazaci, apoi în Polonia, fiind ucis în cele din urmă, într-o luptă la Liov. Cu toate că intriga are un caracter spectaculos, nu există, în *Şoimii* o adâncire a acţiunii pe planuri diverse, conflictul erotic fiind oarecum disproporţionat, faţă de evocarea istorică.

Un alt roman istoric semnificativ este *Neamul Şoimăreştilor* (1915). Faptele de aici au ca obiect lupta de eliberare antifeudală. Dacă în privinţa ansamblului romanului senzaţia de istoricitate este evidentă, în detalii domină ficţiunea. Ne aflăm aici la confluenţa dintre istorie şi legendă, patosul eroic alcătuind însăşi substanţa romanului, în timp ce dinamismul mişcărilor exterioare este mult mai viu decât descrierea vieţii sufleteşti. Atmosfera se caracterizează printr-o foarte sugestivă solemnitate eroică, printr-un lirism de sorginte baladescă ce conferă prestanţă naraţiunmii.

Viziunea istorică din *Neamul Şoimăreştilor* se situează, cum s-a observat, sub semnul *monumentalului eroic*. Alături de prezenţa grandiosului eroic al unor individualităţi, se conturează şi prezenţa maselor, cu datinile şi credinţele lor. Natura şi dragostea sunt privite aici dintr-o perspectivă romantică, în timp ce frământările sociale sunt tratate într-o peniţă realistă, cu un plus de obiectivitate a reprezentării.

Zodia Cancerului sau vremea Ducăi Vodă (1929) deschide seria celor mai valoroase opere de inspiraţie istorică. Sursele de inspiraţie sunt culese din Ion Neculce, dar şi din relatări străine, scriitorul apelând şi la forţa de sugestie a legendelor. Pentru a reconstitui în spiritul veridicităţii atmosfera epocii, prozatorul recurge la procedeul „străinului", atribuind unui diplomat francez, abatele de Marenne, rolul de observator care, din exterior, îşi comunică cu fidelitate şi francheţe impresiile. Dincolo de aparenţele marcate de sărăcie şi haos, abatele descoperă o civilizaţie întemeiată în forme şi tradiţii ancestrale. Se confruntă aici două lumi, una, a diplomatului obişnuit cu fastul şi civilizaţia occidentală, iar cealaltă, a moldovenilor apropiaţi de natură, cultivând simplitatea şi omenia. Scriitorul descrie cu destulă veracitate viaţa grea a ţăranilor, în privirile cărora se citeşte o tristeţe venită parcă din adâncul fiinţei lor. Figurile exemplare au rămas în trecut, s-au conservat doar în legendele ce glorifică epoca lui Ştefan cel Mare.

Unii critici ai operei lui Sadoveanu (între alţii Nicolae Iorga) au

observat că nu întotdeauna unele personaje istorice sunt în concordanţă cu figurile reale consemnate de cronici. Modificările autorului au ca resort explicativ dorinţa acestuia de a pune accentul asupra unor laturi tipice, ori de a da coerenţă compoziţională unor tablouri evocatoare. Critica decadenţei feudale din vremea lui Duca Vodă e dovedită chiar de metafora titlului: Zodia Cancerului, ce sugerează regresiunea economică, socială şi politică, generată de molime, disensiuni interne şi împilare.

Capodopera romanului istoric sadovenian este însă trilogia *Fraţii Jderi* (*Ucenicia lui Ionuţ*, 1935, *Izvorul alb*, 1936 şi *Oamenii Măriei-Sale*, 1942), o epopee a epocii lui Ştefan cel Mare. Portretul lui Ştefan cel Mare a fost construit, după cum observă Constantin Ciopraga, în diverse etape ale literaturii române, în stiluri şi forme diferite: în linii tăiate în aramă, de către Grigore Ureche, într-un stil poematic şi decorativ, de către Delavrancea, în timp ce în creaţia lui Sadoveanu avem de a face cu un portret de o prestanţă calmă, de o măreţie liniştită. Imaginea de ansamblu, monumentală, cu valoare de arhetip, şi cu o dimensiune epopeică se va contura din ipostaze parţiale, din care reies, treptat, calităţile lui Ştefan, diversele feţe ale personalităţii sale (cea de strateg, de om politic ori de justiţiar). În trilogia lui Sadoveanu se împletesc sugestiile eposului popular, cu relatările cronicilor, a memoriilor. Ceea ce impresionează în acest roman istoric este spiritul de sinteză, dar şi capacitatea de evocare a ansamblului istoriei. Scriitorul se află într-o poziţie transcendentă, el se ridică deasupra detaliilor şi accidentelor istoriei, pentru a percepe, într-un spirit globalizant, doar ceea ce este esenţial în devenirea evenimentelor, în desfăşurarea unor fapte de interes major pentru istoria Moldovei. De asemenea, conflictul se înscrie într-o compoziţie epică echilibrată şi fluentă, printr-o tehnică a grupării faptelor, a ierarhizării evenimentelor. Scriitorul e mai aproape de procedeele povestitorilor populari, de autorii baladelor şi legendelor, prin tendinţa de a stiliza faptele, dându-le astfel o strălucire aparte. Întocmai ca creatorii anonimi, Sadoveanu stilizează, într-un spirit uşor decorativ, cu o anumită naivitate a desenului epic care sugerează emoţia, sinceritatea, afectivitatea.

Pe de altă parte, în *Fraţii Jderi* există o succesiune de imagini artistice care sugerează ritualurile naşterii, botezului, nunţii, înmormântării, toate acestea fiind semne şi repere cu accent folcloric

care se încadrează în mod firesc, cu naturaleţe în curgerea naraţiunii. Ceremonialul care înveşmântă toate aceste manifestări ale ritualului este de o solemnitate gravă, de o amploare epopeică, expresie a participării oamenilor nu numai la viaţa comunităţii, ci şi la ritmurile elementelor.

O contribuţie importantă la realizarea unei imagini veridice a vieţii naţionale o aduc şi reprezentările religioase, conturarea subtextuală sau expresă a noţiunilor morale ale binelui şi răului, desigur, dintr-o perspectivă istorică, deşi nu istoricizantă. În *Fraţii Jderi*, polarizarea celor două noţiuni etice este pusă pe seama conflictului româno-turc şi, implicit, a celor două religii, ortodoxă şi islamică, creştină şi păgână. Dincolo de reminiscenţele „păgâne" pe care le-a mai păstrat în osatura ei, mentalitatea populară românească a fost în chip evident influenţată şi modelată de creştinism, transferând asupra religiei cotropitorilor un accent malefic şi investind-o cu dimensiunile apocaliptice ale lui Antihrist.

Iată de ce, preoţii din acest roman (dar şi din alte romane istorice sadoveniene) au o incontestabilă autoritate şi forţă morală, prin conservarea legii străbune dar şi prin puterea de a descifra şi interpreta Cartea sfântă. Prin chiar acest prestigiu moral pe care l-au dobândit, preoţii sunt cei care sprijină şi propagă politica lui Ştefan cel Mare. Pe de altă parte, o semnificaţie importantă în substanţa romanului *Fraţii Jderi* o au practicile magico-religioase: farmece, vrăji, făcături, datul în bobi, blestemele, descântecele, cititul în cărţile sfinte, interpretarea fantastică a fenomenelor astronomice şi a elementelor naturii etc. Toate aceste reprezentări magico-religioase au rolul de a reînvia mentalitatea unor colectivităţi arhaice în imaginile lor pitoreşti şi autentice, dar şi de a aproxima formele de gândire populară.

Fără îndoială, însă, că toate aceste forme şi reprezentări mitologice, magice şi religioase au şi o finalitate estetică, căci, prin nimbul lor de mister, prin accentele lor terifiante eresurile sunt o importantă parte componentă a mentalităţii populare din epoca feudală românească, contribuind, astfel, la configurarea unei componente esenţiale a romanului de evocare istorică: culoarea locală. Aceasta reprezintă, în acest roman, o modalitate de configurare a personajelor, de descriere a unor peisaje, de conturare a unei atmosfere individualizante. De exemplu, în aventurile sale nocturne, Ionuţ Jder se teme de duhuri necurate, de iele, după cum acordă o

funcţionalitate magică unor obiecte; astfel, întrebuinţează un cocoş negru pentru a-l înspăimânta pe Alexăndrel, procedeu întâlnit frecvent în proza populară.

O altă influenţă folclorică – ce se regăseşte mai cu seamă la nivelul expresiei stilistice – este cea a cântecului bătrânesc, cu inflexiunile sale specifice, situate la limita dintre epos şi atmosferă legendară. E de înţeles, de aceea, faptul că identitatea şi coeziunea obştilor ţărăneşti a generat o psihologie şi o mentalitate aparte, mai ales în ceea ce priveşte perceperea artistică a trecutului reflectată în creaţia folclorică.

Din constelaţia imagistică a poeziei populare, cu prelungiri şi ecouri în creaţia lui Sadoveanu se pot distinge două toposuri esenţiale, cu sensuri profunde pentru formele de viaţă istorică dar şi pentru mentalitatea poporului român; este, în primul rând, vorba de legătura dintre om şi mediul natural, dar şi raportul afectiv dintre fiinţa umană şi animalele domestice, mai ales calul şi oile, raport stabilit în procesul muncii. E lesne de ştiut că, atât pentru haiduci, cât şi pentru mulţimile afectate de năvăliri, pădurea a fost un spaţiu ocrotitor, care le asigura supravieţuirea. Din aceste motive, la nivelul imaginarului colectiv abisal, elementul vegetal deţinea o pondere extrem de însemnată. Dintre elementele vegetale, bradul, care este frecvent întrebuinţat în ritualurile populare, are un rol central. Simbolizare a nemuririi şi a tinereţii, bradul semnifică în acelaşi timp, în perimetrul mitologiei româneşti, o ipostază a arborelui sacru, care era, în vechile culte orientale, o „axis mundi”, un centru al lumii şi, în acelaşi timp un punct de sprijin pentru bolta cerească.

Romanele istorice sadoveniene, şi în mod special *Fraţii Jderi* exprimă în mod plastic, prin intermediul evocării şi al „culorii locale” caracteristicile psihice esenţiale ale sufletului românesc: raţiunea, echilibrul sufletesc, sentimentul dreptăţii, sobrietatea şi umorul, toate acestea fiind însoţite de acea specifică oscilare între tristeţea metafizică şi optimism. Din aceste romane, şi mai ales din *Fraţii Jderi* nu lipsesc proiectarea în fantastic, feeric şi monumental, ca şi mitizarea istoriei, recursul la valorile folclorului şi regresiunea în ritmurile vieţii arhaice.

Vocaţia rememorării existenţei arhaice, conservată din timpuri imemoriale, e foarte elocventă în *Fraţii Jderi*. Şi aici, ca şi în *Baltagul*, de pildă, rânduielile străvechi trebuie urmate cu stricteţe, în timp ce

viaţa de zi cu zi se împleteşte cu credinţe, rituri, practici, dar şi cu o „filosofie" populară cu valoare de normă. Oamenii se călăuzesc după semnele naturii, visele au valoare premonitorie şi explicativă, descântecele preîntâmpină duhuri, fantasme, demoni, vrăjile au funcţii apotropaice, toate acestea alcătuind o întreagă mitologie populară transmisă din generaţie în generaţie. Existenţa oamenilor se derulează după date ale calendarului creştin, dar de asemenea este structurată în conformitate cu ritmurile naturii, cu care oamenii se află într-o strânsă comuniune. Semnele acesteia sunt descifrate cu o ştiinţă străveche: boncăluitul cerbilor, plecarea cocorilor, momentul când plesneşte splina porcilor, sunt toate elemente simbolice, care pot fi decriptate de oamenii ce posedă cunoaşterea existenţei originare. Atunci când cocoşii cântă cu glas schimbat de spaimă, şapte nopţi, cu pliscurile întoarse spre răsărit, se cutremură pământul („Când se va cutremura pământul în numărul berbecului, a cetit dascălul Pamfil în gromovnicul lui, va fi vrajbă şi tăiere între împăraţi"). De asemenea, caii domneşti de la Timiş se vor prăsi într-un timp anume, un timp pe care comisul îl cunoaşte, ştiind „cum trebuie să fie văzduhul şi luna şi ce ierburi înflorite în ceaiuri".

Cât despre jupâneasa Ilisafta, aceasta are o noţiune proprie cu privire la ideea de destin, considerând că fiecare om are un urs al său, care este gras sau slab, harnic sau leneş, după cum e şi norocul omului. Din acest motiv, ea doreşte să trimită argaţi să caute ursul cel gras şi leneş al lui Simion, să-l iuţească, pentru a-i schimba acestuia destinul şi temperamentul. În roman există şi numeroase poveşti, istorisiri cu alură misterioasă, iar femeile caută ca prin practici magice sau vrăji să influenţeze destinul („Toată ziua umblă femeile aicea la Timiş cu visuri, descântece, bobi şi vrăji").

Constantin Ciopraga observă, într-o descriere comparativă, faptul că, spre deosebire de un Negruzzi, la Sadoveanu în prim-planul operei trece naratorul, cu o predilecţie deosebită pentru dinamica verbului, pentru limbajul marcat de savoarea metaforelor şi pentru sensibilizarea ideilor. Portretele lui Sadoveanu au aspectul unor fresce, sunt oarecum decorative, cu un aspect ceremonios şi arhaic. În acest fel, tipurile, portretele şi caracterele sunt prezentate într-o proiecţie plastică sau statuară, ce contribuie la crearea suflului epopeic al romanului. Nu puţini critici au văzut în Sadoveanu nu atât un scriitor, cât un rapsod, în măsura în care autorul *Fraţilor Jderi* configurează

caractere epopeice, simboluri ale erosimului, scene emblematice care se constituie în proiecţii mitice ale unor evenimente istorice. Centrele de greutate ale romanelor istorice nu sunt doar acţiunea şi compoziţia, ci, mai ales culoarea evocatoare, reacţia afectivă. După cum pe bună dreptate afirma G. Călinescu, „luat în totalitate, M. Sadoveanu e un mare povestitor, cu o capacitate de a vorbi autentic enormă (…) Prin gura sa vorbeşte un singur om, simbolizând o societate arhaică". Eposul, elementul legendar, accentul mitic din *Fraţii Jderi* reclamă un ton solemn, o cadenţă înaltă, o nuanţare a ritmului narativ, dar, adesea, şi o scriitură simfonică ce oglindeşte glasul mulţimilor, din care nu lipsesc reflexele poematice, nuanţele de un lirism tulburător.

Structuri mitice în romanul Baltagul

Una dintre creaţiile sadoveniene care păstrează în modul cel mai viu amprenta spiritului popular este romanul *Baltagul*, care are, fără niciun dubiu, ca punct de plecare balada populară *Mioriţa*. Scriitorul conservă, în textura epică a romanului, mai toate elementele definitorii ale baladei: ciobanii în număr de trei, omorârea celui mai bogat dintre ei, furtul oilor, prezenţa câinelui şi a nevestei oierului, ca reprezentare travestită a „măicuţei bătrâne", aşezând, de asemenea, ca motto al romanului două versuri din balada populară: „Stăpâne, stăpâne, / mai cheamă ş-un câne…"

Romanul are, alături de accentele sale realiste evidente, un caracter mitic şi baladesc, cum arată şi Perpssicius, care observă în roman „un accent de mare baladă romanţată" şi de „mister cosmic". Din punct de vedere tematic, romanul este, în expresia lui G. Călinescu, un roman al „civilizaţiei astrale", al „ritmurilor primitive", „determinate numai de revoluţiunea pământului şi nicidecum de vreo iniţiativă personală". Roman al „schimbării lumii" (N. Manolescu) sau al „căutării urmelor" (Constantin Ciopraga), *Baltagul* reprezintă, în viziunea lui Dumitru Pop, „mai presus de orice imaginea lumii arhaice, îndeosebi a celei păstoreşti, aflate în faza ei crepusculară, când este invadată de agenţii lumii noi, capitaliste, până în cele mai ascunse aşezări în care se retrăsese".

Baltagul începe cu transcrierea unei legende care caută să explice originea şi obiceiurile muntenilor, un mit cosmogonic şi sociogonic care are rolul de a încadra acţiunea prezentului naraţiunii în mit, susţinând astfel caracterul atemporal al acestui univers arhaic, închis, marcat de o moralitate ce asimilează cu reticenţe inovaţiile:

„Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială şi semn fiecărui neam.

Pe ţigan l-a învăţat să cânte cu cetera şi neamţului i-a dat şurubul.

Dintre jidovi, a chemat pe Moise şi i-a poruncit: Tu să scrii o lege; şi când a veni vremea, să pui pe farisei să răstignească pe fiul meu cel prea iubit Iisus; şi după aceea să îndurați mult năcaz şi prigonire; iar pentru aceasta eu am să las să curgă spre voi banii ca apele.

A chemat pe ungur cu degetul şi i-a ales, din câţi avea pe lângă sine, jucării: Iaca, dumitale îţi dau botfori şi pinteni şi răşină să-ţi faci sfârcuri la mustăţi; să fii fudul şi să-ţi placă petrecerile cu soţii.

S-a înfăţişat şi turcul: Tu să fii prost; dar să ai putere asupra altora, cu sabia.

Sârbului i-a pus în mână sapa.

A poftit pe boieri şi domni la ciubuc şi cafea: Măriile voastre vi-i dat să trăiţi în dezmierdare, răutate şi ticăloşie; pentru care să faceţi bine să puneţi a mi de zidi biserici şi mănăstiri.

La urmă au venit şi muntenii şi-au îngenuncheat la scaunul Împărăţiei. Domnul Dumnezeu s-a uitat la ei cu milă:

— Dar voi, năcăjiţilor, de ce aţi întârziat?

— Am întârziat, Prea slăvite căci suntem cu oile şi cu asinii. Umblăm domol; suim poteci oable şi coborâm prăpăstii. Aşa ostenim zi şi noapte, tăcem, şi dau zvon numai tălăncile. Iar aşezările nevestelor şi pruncilor ne sunt la locuri strâmte între stânci de piatră. Asupra noastră fulgeră, trăsneşte şi bat puhoaiele. Am dori stăpâniri largi, câmpuri cu holde şi ape line.

— Apoi aţi venit cei din urmă, zice Domnul cu părere de rău. Dragi îmi sunteţi, dar n-am ce vă face. Rămâneţi cu ce aveţi. Nu vă mai pot da într-adaos decât o inimă uşoară ca să vă bucuraţi cu al vostru. Să vă pară toate bune; să vie la voi cel cu cetera; şi cel cu băutura; şi s-aveţi muieri frumoase şi iubeţe”.

Nu puţine sunt paginile în care scriitorul caracterizează şi defineşte în imagini deosebit de plastice sufletul omului de la munte, cu trăsăturile sale tipice, cu modul său de a fi şi de a se comporta într-o lume supusă riturilor şi tradiţiilor străvechi, o lume aspră, în care trebuie să-şi câştige existenţa muncind din greu: „Munteanului i-i dat să-şi câştige pâinea cea de toate zilele cu toporul ori cu caţa. Cei cu toporul dau jos brazii din pădure şi-i duc la apa Bistriţei; după aceea îi

fac plute pe care le mână până la Galaţi, la marginea lumii. Cei mai vrednici întemeiază stâne în munte. Acolo stau cu Dumnezeu şi cu singurătăţile, până ce se împuţinează ziua. Asupra iernii coboară la locuri largi şi-şi pun turmele la iernat în bălţi. Acolo-i mai uşoară viaţa, ş-acolo ar fi dorit ea să trăiască, numai nu se poate din pricină că vara-i prea cald ş-afară de asta, munteanul are rădăcini la locul lui, ca şi bradul". Sau, într-un alt fragment, în care poezia descriptivă covârşeşte obiectivitatea realistă: „Locuitorii aceştia de sub brad sunt nişte făpturi de mirare. Iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinţe ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca şi-n arşiţele lor de cuptor, plăcându-le dragostea şi beţia şi datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri şi de oamenii de la câmpie şi venind la bârlogul lor ca fiara de codru – mai cu seamă stau ei în faţa soarelui c-o inimă ca din el ruptă: cel mai adesea se dezmiardă şi luceşte – de cântec, de prietenie".

Monografie a satului de munte moldovenesc, *Baltagul* figurează o existenţă esenţializată, în care centrul de greutate este plasat asupra vieţii satului, a datinilor şi oamenilor ca prezenţe figurative mai mult sau mai puţin exemplare. După cum observa criticul Zaharia Sângeorzan, viaţa exprimă „un înalt nivel al spiritualităţii mitice româneşti, un cod moral şi filosofic unde guvernează adevărul". În roman, ritmul existenţei pastorale este guvernat de fenomenul transhumanţei, care figurează mişcarea marilor cicluri naturale („păstori, turme, câini migrează în cursul anului, calendaristic, în căutare de păşune şi adăpost, întorcându-se la munte la date fixe" – G. Călinescu).

Scriitorul înfăţişează în roman etapele şi evenimentele esenţiale ale vieţii omului, cu ceremonialurile şi riturile care le însoţesc. De pildă, la Borca, Vitoria şi Gheorghiţă „au căzut într-o cumătrie. Le-au ieşit în cale oameni, au apucat de căpestre caii şi i-au abătut într-o ogradă. Erau aprinşi la obraz şi aveau plăcere să cinstească pe drumeţi şi să-i ospăteze. Vitoria a trebuit să se supuie, să descalece, să intre la lehuză şi să-i puie rodin (= dar) sub pernă un coştei de bucăţele de zahăr şi pe fruntea creştinului celui nou o hârtie de douăzeci de lei. S-a închinat cu paharul de băutură către nânaşi, a sărutat mâna preotului ş-a arătat celor care vreau s-o asculte că are greu năcaz c-o datorie de bani de la Dorna, pe care de atâta vreme o urmăreşte şi n-o mai poate împlini"; de asemenea, la Cruci a dat de o nuntă, în care ceremonialul

tradiţional e plin de strălucire şi de fast folcloric: „Fugeau săniile cu nuntaşii pe gheaţa Bistriţei. Mireasa şi druştele cu capetele înflorite; nevestele numai în catrinţi şi bundiţi. Bărbaţii împuşcau cu pistoalele asupra brazilor, ca să sperie şi s-alunge mai degrabă iarna. Cum au văzut oameni străini pe drumul de sus, vorniceii au pus pinteni şi le-au ieşit înainte cu năfrămile de la urechile cailor fâlfâind. Au întins plosca ş-au ridicat pistoalele. Ori beau în cinstea feciorului de împărat şi a slăvitei doamne mirese, ori îi omoară acolo pe loc. Nunta s-a abătut către drum. Vitoria a primit plosca şi a făcut frumoasă urare miresei. Arăta veselă faţă şi limbă ascuţită, deşi s-ar fi cuvenit să fie scârbită, căci se ducea la răi datornici, la Dorna".

De asemenea, deznodământul romanului afirmă reacţiile morale esenţiale ale sufletului ţărănesc patriarhal, pentru care ideea de dreptate este consubstanţială eticii româneşti. Restabilirea justiţiei este îndeplinită cu o grandoare ce ţine de specia ritualului, tocmai pentru a se restaura ordinea şi echilibrul existenţei, tulburate pentru un răstimp de omor. Pe de altă parte, *Baltagul* ne oferă şi un exemplu de interferenţă a realului şi a miticului, evenimente viitoare fiind anticipate prin „semne" alegorice şi prin gesturi cu valoare simbolică, prin care planul prezent este privit din perspectiva unei structuri originare, cu valoare tipologică. Este, într-un fel, un soi de anamneză anticipativă, prin care Vitoria reuşeşte să reordoneze planurile temporale, dându-le o funcţionalitate cu totul aparte: „Astă-noapte a trimis Dumnezeu o dihanie, ca să-mi arate pe doi dintre cei răi. Cum v-am povestit la crâşmă, am văzut doi hoţi la parale". Cum arată Perpessicius, trama din *Baltagul* capătă un accentuat caracter de „baladă romanţată, de mister cosmic, aici rezolvându-se epic, după cum în *Hanu-Ancuţei* se rezolvă feeric".

Romanul este însă şi o carte a mamei şi a fiului, o carte despre iniţiere şi maturizare, configurând un scenariu mitic, pentru că motivul drumului iniţiatic este foarte frecvent în culturile străvechi, prin trecerea dintr-un tărâm într-altul, sau, precum în cazul lui Gheorghiţă, dintr-o condiţie (cea de adolescent) într-alta (cea de bărbat). De altfel, călătoria dintr-o lume în alta nu înseamă nimic altceva decât redescoperirea sinelui colectiv, după cum trecerea dintr-o condiţie în alta semnifică redescoperirea sinelui individual în datele sale arhetipale.

Personajul principal al romanului, Vitoria Lipan, este, în

viziunea lui G. Călinescu un „Hamlet feminin care bănuieşte cu metodă, cercetează cu disimulaţie, pune la cale reprezentaţiuni trădătoare şi când dovada s-a făcut dă drumul răzbunării". Pe de altă parte, Vitoria este o femeie care crede, mai presus de orice, în puterea modelatoare, de normă, a tradiţiei, a legii nescrise, statornicite din vremuri imemoriale. De aceea, rânduiala nouă, venită „devale", mistica demonică a banului îşi trimit umbra ameninţătoare asupra acestei lumi arhaice stăpânită de moralitate şi conservatorism. Un dialog din roman, între Vitoria şi Minodora, fiica ei, ni se pare extrem de semnificativ pentru raportul dintre tradiţie şi inovaţie, dintre vechi şi nou, aşa cum este acesta înţeles şi configurat artistic de Sadoveanu:

„— Asta-i grija ta acuma, fată, să-mi faci asemenea ruşine, să rămânem de râsul satului? Acuma ai ajuns domnişoară?

— Asta nu-i nicio ruşine, mămucă; acuma aşa se spune.

— Apoi ştiu eu; acuma vă strâmbaţi una la alta şi nu vă mai place catrinţa şi cămeşa; şi vă ung la inimă lăutarii când cântă câte-un valţ nemţesc. Îţi arăt eu coc, valţ şi bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am ştiut de acestea – şi-n legea noastră trebuie să trăieşti şi tu. Altfel îţi leg o piatră de gât şi te dau în Tarcău. Nu-s eu destul de năcăjită c-am rămas singură asupra iernii şi nu mai ştiu nimica de tată-tău; acuma am ajuns s-aud pe popă cetind lucruri ruşinoase. Dar evanghelia asta i-a voastră, nu-i a lui.

— Aceea-i scrisoarea mea? întrebă cu viclenie fata.

— Care scrisoare?

— Aceea pe care ai pus-o la oglindă.

— Îţi arăt eu ţie scrisoare. Du-te şi vezi de trage până în sară în fuşalăi lâna pe care ţi-am pregătit-o. Şi să te mai prind că dai gunoiul afară în faţa soarelui, cum ai făcut azi, că-ţi pun la gât două pietre de câte cinci ocă. N-ai mai învăţat rânduiala? Nu mai ştii ce-i curat, ce-i sfânt şi ce-i bun de când îţi umblă gărgăuni prin cap şi te cheamă domnişoară!"

Pe de altă parte, Vitoria Lipan crede în semne şi vise. În vis îl vede pe Nechifor Lipan călare, „cu spatele întors către ea, trecând spre asfinţit o revărsare de ape", vede cucoşul cel mare porumbac cum vine şi se aşază pe prag („cucoşul se întoarce cu secera cozii spre focul din horn şi cu pliscul spre poartă cântă odată prelung"). Cocoşul e cel care dă semn de plecare.

Preocuparea de căpătâi a Vitoriei e aceea de a îngropa „la loc

sfânt" rămăşiţele soţului ei şi de a îndeplini toate rânduielile şi riturile consacrate de tradiţia imemorială, pentru ca mortul să-şi găsească odihna şi să nu tulbure lumea celor vii. Descrierea ritualului de înmormântare respectă cu destulă fidelitate adevărul folcloric din nordul Moldovei, scena pledând pentru autohtonismul creaţiei sadoveniene: „Au mers aşa până ce alaiul a fost zărit din vale de către oamenii tocmiţi care privegheau în turnul bisericii. Clopotele au început a bate. Asupra zvonurilor de clopot, au venit amestecându-se cântările buciumelor. Tot satul întâi s-a suit pe prispe cu mâna streşină la ochi; apoi, rânduri, rânduri, s-a îndreptat spre ţintirim. S-a făcut slujbă mare, cum puţine s-au văzut în Sabasa. Asupra rămăşiţilor descoperite ale lui Nechifor Lipan bătea pieziş soarele auriu de aprilie. Preoţii au cerut lui Domnul Dumnezeu pace pentru sufletul robului său, apoi au cântat cu glas înalt veşnica pomenire. Vitoria a venit lângă cucoana Maria şi a rugat-o, cu glas pripit, să aibă ea grijă de cele din urmă rânduieli şi mai ales să nu uite să ceară în clipa anumită vinul pentru stropit şi găina neagră care se dă peste groapă. Bătrâna pe care a tocmit-o ajutoare le are toate în traistă – numai să i le ceară. O roagă pe cucoana Maria să-i facă această mare binefacere, căci ea trebuie să stea lângă soţul ei în clipa asta de despărţire. Îl mai vede acuma o dată. Pe urmă n-are să-l mai vadă până la învierea cea din veac (…) Cucoana Maria a săltat iarăşi în sus pe munteancă şi oamenii s-au grăbit să coase în cuie capacul sicriului. Îndată l-au coborât şi s-a auzit huruitul bulgărilor de pământ. Vitoria s-a întors mai liniştită şi a zvârlit şi ea asupra soţului său un pumn de ţărână".

Itinerariul Vitoriei Lipan, însoţită de fiul ei, Gheorghiţă, este o modalitate de restabilire a dreptăţii şi adevărului, de consacrare şi reîntemeiere a legii, a normei morale. Se poate observa că scriitorul a intenţionat să-i confere Vitoriei un comportament, o conduită şi o structură caracterologică mitologice, pentru că gesturile şi vorbele ei – care au ceva dintr-un ritual arhaic – se înscriu în avatarurile ritmurilor cosmice, existenţa Vitoriei fiind întipărită într-un model configurat şi statornicit de vechime. Alexandru Paleologu, în eseul său *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* emite o ipoteză demnă de interes, potrivit căreia am putea regăsi în *Baltagul* reminiscenţe ale mitului lui Isis şi Osiris, existând, în viziunea criticului, numeroase similitudini între creaţia sadoveniană şi „povestea lui Isis în căutarea trupului dezmembrat al lui Osiris".

Fără îndoială, Sadoveanu zugrăveşte în paginile romanului său o lume izolată, închisă pe înălţimi de munte, mai aproape, aşadar de soare, o lume care îşi dezvăluie credinţa în natura cea mare. Este transcrisă aici o mistică naturistă care provoacă fiorii transcendentului omului care se simte încadrat de o forţă tulburătoare, văzându-şi existenţa legată placentar de marile ritmuri cosmice. Dincolo de teme, motive, mituri în romanul *Baltagul* se află încorporat „duhul poporului român în ceea ce avea el specific într-o anumită zonă geografică şi într-o epocă istorică concretă" (Dumitru Pop). O ipoteză interesantă propune Aurel Martin, care consideră că „*Baltagul* coboară mai degrabă din baladele sociale şi eroice sau din basme decât din motivul mioritic". E vorba, poate mai degrabă de o sinteză a miturilor şi motivelor mioritice cu cele ale baladescului social şi eroic. Ca în aproape toate scrierile lui Sadoveanu, realul se conjugă cu legendarul, cu basmul şi cu mitologicul, proiectând evenimentul strict „obiectivat" în atmosfera magică a unei poveşti.

Creanga de aur sau întoarcerea la arhetip

Dacă până la un moment dat al evoluţiei ei cultura română s-a manifestat mai ales prin intermediul elementelor modelatoare ale unui stil popular, în cadrul căruia factorii definitorii, indisolubil legaţi erau socialul şi culturalul, mitul şi-i ritul, „«natura» umană, observă Marin Mincu, *consacră* însăşi configurarea universului. Cultura îşi află atunci izvoarele într-o realitate supraindividuală şi omul există *în şi prin* social în măsura în care acesta evoluează cultural. Culturalul se identifică unei sume largi de cunoştinţe generale, care-l aşază pe om în centrul universului. Domeniul «sacrului» stă desigur şi el sub semnul culturalului. Mihail Sadoveanu tinde să exploreze zonele cele mai autentice ale *social culturalului*, spre o *reevaluare istorică* a datelor spiritualităţii folclorice".

Se poate afirma cu deplină îndreptăţire că, în conformitate cu mentalitatea şi spiritualitatea populară, pentru a intra într-un raport ontologic şi gnoseologic optim, autentic, cu natura, dar şi cu propriul său univers sufletesc abisal, omul trebuie să pătrundă în perimetrul fondului cultural profund. În civilizaţia românească arhaică, învăţaţilor obştei le revenea rolul de a iniţia colectivitatea în tainele lumii, iniţiere care presupune depăşirea localismului, a cadrului cultural strâmt şi o difuziune adecvată a valorilor în sfera universalităţii. Sadoveanu e cel care legitimează, prin opera sa, dar şi prin articolele sale cu caracter

programatic, originalitatea mentalităţii şi a stilului folcloric. Într-un fragment din *Anii de ucenicie*, Sadoveanu arată modul în care se încadrează „sentimentul românesc al fiinţei", mentalitatea românească în aria civilizaţiei europene: „Invazia lumii nouă e un fenomen fatal; viaţa se schimbă nesimţit şi necontenit. Încet-încet se vor adăugi Europei şi fiii acestui pământ. E o împrejurare pe care n-o putem înlătura. Faptul, mai devreme, s-a petrecut şi la alte neamuri. Ne putem socoti fericiţi că noi mai păstrăm totuşi unele comori ale trecutului şi că, din firea lui, poporul nostru e încă destul de rezistent. Nicăieri, socot eu acum, grupele umane nu se află călăuzite în aşa măsură de trecut ca poporul românesc. Datina este încă o lege strictă a neamului. Această lege i-a îngăduit să se dezvolte în anume chip, i-a imprimat un anume caracter unic, care constituie adevărata lui unitate. Din veacuri datina a unit întreaga seminţie şi întru aceasta ea şi-a păstrat biruinţa, cu toate scăderile vieţii politice «externe»".

O lume mitică, de o magică arhaitate, încărcată de sensuri şi simboluri esoterice ni se dezvăluie în *Creanga de aur* (1933). Această lume situată la limita dintre realitate şi mit nu este atât una primitivă, cât mai curând arhetipală, ea figurând, în unele aspecte ale ei, un spaţiu exemplar şi modelator. Magul din acest roman are numeroase similitudini cu cel plasticizat de Eminescu în *Strigoii*. Natura care încadrează fiinţa mitică a magului este una paradiziacă, o natură luxuriantă, cu o mare bogăţie de forme ale vegetalului şi animalului: „În acele ponoare şi poieni în care de veacuri domnea liniştea, sălbăticiunile codrului n-aveau nicio sfială. Veveriţele îi urmăreau şi-i priveau cu mirare sărind din clomb în clomb. Căprioarele îşi ridicau către ei boturile negre de deasupra smocurilor de păiuş, din unghiuri depărtate. Până acolo, pe sub cetini, era întuneric. Acolo, la ele, era lumină. Ierunci se cumpăneau pe crengi mlădioase. Ciocănitori mari dădeau semnale către locurile de sus, duruind cu clonţul în trunchiuri scorburoase, ca şi cum ar fi primit anume porunci pentru asta, apoi urmăreau pe cei nouă monahi şi ciocăneau iar, în duruiri scurte, de nouă ori. Hulubii sălbatici râdeau fantastic, bucuraţi de lumină nouă sau miraţi de arătări străine în domnia acelei linişti. Ca nişte făpturi cu zbor şi minte uşoară, uitaseră şi prăpastia de vifor a lui ianuarie şi stânca de ger vânăt a lui faur. Se bucurau de lumină şi o socoteau întoarsă pe veşnicie. «Şi noi suntem ca aceşti hulubi sălbatici, cugeta în sine Kesarion, monahul cel sprinten şi nalt… Ştim cât de trecătoare

sunt toate, precum se arată moartea de care ne întristăm şi învierea de care ne vom bucura în curând; totuşi suntem ca sălbăticiunile şi ca pădurea»".

Sadoveanu descrie, apoi, cu o mare bogăţie de detalii, spaţiul în care se situează magul, un spaţiu de o sălbăticie frustă, greu accesibil, la care se poate ajunge numai în urma unei călătorii iniţiatice: „Atunci m-am suit în muntele ascuns pe care contemporanii mei nu-l cunosc. Între vârtejuri de zloată am ajuns până la lăcaşul său, într-un loc unde trei izvoare vii saltă de sub piatră zbătându-se ca viperele înţelepciunii lui celei fără de moarte şi murmurându-i numele în altă limbă decât cea schimbătoare a oamenilor. Ascultaţi ce am văzut. Cenuşa veche sta încă în vatra părăsită; lătra în adâncime căţelul pământului; am intrat şi l-am găsit palid şi semeţ în jilţul dăltuit în piatră. Cu dreapta ţinea toiagul de fildeş. Avea muşchi în plete şi pe sân; îi ajungea barba la pământ şi genele la piept; deasupra-i fâlfâiau, gonindu-se în roate, *Cu-aripele-ostenite*, *un alb şi-un negru corb*… Sub povara acestui semn al zilelor şi nopţilor stătea orb, însă numerele de aur continuau să clipească sub bolta frunţii lui, scriind misterios timpurile".

În acest fragment, trimiterea la Pitagora, cu simbolistica numerelor cu funcţie magică, este destul de limpede; magul e un personaj *daimonic*, care conciliază în fiinţa sa timpul terestru şi cel cosmic, un individ în fiinţa căruia relativul şi absolutul se întâlnesc şi care mediază opoziţia individual/ universal. *Magul* este de extracţie umană, însă, prin asceză şi reculegere, prin exerciţiul spiritual accede la un statut similidemiurgic, transgresând limitele opresive şi alienante ale timpului şi spaţiului istoric şi abolind principiul individuaţiei într-o frenetică mişcare spre *Marele Tot*. Din această perspectivă, cerul, universul întreg este o scriere, o carte infinită, la ale cărui sensuri încifrate are acces magul, ce deţine însă nu doar capacitatea de a „citi" textul universal, ci şi posibilitatea de a contribui la facerea sau refacerea „cărţii" cosmice.

Cartea are aici semnificaţii magice, ea e o replică şi o chintesenţiere a cosmosului, o esenţializare a legilor lui; sintaxa ei textuală traduce, în fond, sintaxa lumii reale, redusă la esenţial, încifrată în literă magică. Sinteză a individualului şi universalului în acelaşi timp, individ primind investituri absolute, magul scapă determinaţiilor vremii, precarităţii timpului istoric. Aşadar, magul, fiinţă de natură daimonică, face legătura între mundan şi transcendent,

între aparenţele sensibile ale realităţii şi cele ale esenţelor imuabile ale arhetipurilor. După cum spuneam, magul este cel care cunoaşte limbajul secret al naturii, cifrul ascuns al lucrurilor, având revelaţia misterelor universului („Acest mag, în epoca regilor daci, practica, după o rânduială antică de la Memfis, grafia sacră a cunoaşterilor spirituale. Hieroglifele, cum ştiţi, cuprindeau o înţelegere universală a noţiunilor, înfrăţind pe iniţiaţi într-o limbă mută").

Alexandru Paleologu consideră, pe bună dreptate că în creaţia lui Sadoveanu nu există indivizi dominaţi în totalitate de raţionalitate, care-şi impun ideile într-un spirit cartezian. Personajele sale nu exprimă atât abstracţiuni, ci trăiesc ideile, le încorporează în propriul metabolism, vieţuind într-un cerc al ideilor vitalizate de propria lor existenţă: „La Sadoveanu ideile nu sunt ale indivizilor şi nu intră în dezbatere; ele sunt «deasupra», ca acel *nous* al lui Anaxagora sau ca ideile platoniciene (…). Dar într-un univers ca cel sadovenian *nu există idealuri*, *ci nostalgii*. Idealurile şi dramele conştiinţei sunt fenomene ale negaţiei; lumea lui Sadoveanu este însă una a afirmaţiei, sau (cu un termen mai apropiat de vocabularul lui şi care exprimă mai exact nuanţa) a încuviinţării".

Un astfel de etos pozitiv, afirmativ, ce derivă din trăirea eroilor în consonanţă cu ritmurile universului, ni se arată şi în *Creanga de aur*, pentru că personajul principal, Kesarion Breb parcurge un traseu de iniţiere în tainele universului, dar şi un drum al afirmării de sine, al autoscopiei mitice. Breb pleacă din spaţiul Daciei ancestrale, părăseşte un timp muntele sacru pentru a se iniţia în misterele lumii, în tainele de nepătruns ale unei realităţi în care sacrul este camuflat în profan. În acest sens, toate peripeţiile lui Kesarion Breb, toate aventurile pe care le parcurge şi care au un efect modelator, trădează o nostalgie a originarului. Dincolo de policromia unor înfăţişări ale lumii, dincolo de eterogenitatea chipurilor pe care personajul principal le întâlneşte în periplul său ori de diferenţele sociale existente, Kesarion Breb întrezăreşte o identitate ascunsă, o esenţă ce leagă şi dezleagă destine, luminează condiţia umană dintr-un unghi privilegiat. „Nostalgia arhetipurilor, notează Alexandru Paleologu, este în fond o *anamnesis* platoniciană şi presupune mitul eternei reîntoarceri. Sadoveanu nu poate fi înţeles fără mitul eternei reîntoarceri. Iar necontenita mişunare, lentele, milenarele migraţiuni şi mutaţii ale materiei, însufleţită sau nu, care se petrec în «teoria-lumii sadoveniene sunt

metempsihoza aceluiaşi unic suflet universal prin succesiunea eonilor".

În *Creanga de aur* Sadoveanu ne înfăţişează, sub pretextul unei călătorii iniţiatice, o evocare a unei societăţi arhaice. Magia, ca şi dragostea ori imersiunea în datele concretului, devin categorii gnoseologice şi ontologice, modalităţi de a cunoaşte şi de a exista în chip exemplar. Trecerea lui Kesarion Breb spre Egipet e o încercare iniţiatică, pentru că Decheneu, magul, îl îndemnase să cultive „bucuria spiritului şi nu pe a fiinţei", în sensul unei aprofundări pe cale spirituală a semnificaţiilor lumii şi al unei asceze de tip superior. Iniţierea lui Breb se petrece într-un „Egipet" cu ecouri mitologice multiple, în care se acumulaseră ştiinţele secrete ale Egiptului antic, dar şi misterele orientale şi mediteraneene, care modelaseră şi doctrina pitagoreică. Înainte de a-l trimite în călătoria sa iniţiatică, magul îi prezintă un fel de panoramă prospectivă a peisajelor cu rost simbolic şi magic pe care le străbate, acumulând nu doar cunoştinţe, ci şi semne sacrale şi simbolice ascunse în fapte şi evenimente aparent banale, semne care dezvăluie, pentru cine ştie să le citească, chipul tainic al universului: „Te vei opri la columnele templelor, comunicând prin semnele lor şi prin ochii tăi cu oamenii şi faptele de odinioară. Vei vedea piramidele cele mari în care se află însemnate timpurile şi semnele dumnezeirii. Vei sta cu mirare lângă leul uriaş de piatră cu cap de muiere, care stăpâneşte către hotarele pustiilor Libiei şi vei bate la uşa templului pe care ţi-l voi numi şi unde am bătut şi eu când eram ca tine. Vei spune cuvântul şi vei face semnele pe care ţi le voi împărtăşi şi, îngenunchind în faţa preotului celui mare de acolo, îi vei înfăţişa inelul meu. Vei vorbi puţin şi vei răspunde în limba elină la întrebări. Şi astfel vei intra la învăţătura ta cea din urmă şi desăvârşită, sălăşluind în acel templu şapte ani. Nădăjduiesc să ieşi de acolo viu şi întărit cu puteri pe care nu le cunoşti".

Între lumea de atunci, sacralizată şi ritualică, între practicile magice din *illo tempore* care aveau darul de a dezvălui o realitate originară, arhetipală şi riturile din prezent se păstrează însă neobişnuite coincidenţe, analogii şi corespondenţe, care se fundamentează pe aceleaşi simboluri ale morţii şi reînvierii, ale regenerării naturii ori ale unităţii indestructibile a cosmosului, unitate semnificată în formula *hén kai pan* (pe care o aflăm, din sursă indică, şi la Eminescu*: la twam aşi*). Toate acest culte şi rituri sunt consacrate

fertilităţii, regenerării şi biruinţei luminii asupra întunericului, cum observă personajul care este şi purtătorul de cuvânt al autorului în *Creanga de aur*, profesorul Stamatin: „În rânduielile de la Memfis se găsesc şi sărbătorile dumneavoastră de acum. Prăznuiau şi oamenii timpului său Buna Vestire a soarelui nou, bucurie a păstorilor şi plugarilor trecutului, tot la aceeaşi dată de 25 martie. În aceeaşi zi de aprilie cădea sărbătoarea plugarilor din părţile noastre de lume; căci Gheorghe înseamnă, în elină, lucrător de pământ, şi lucrătorul de pământ, cu ajutorul suliţii soarelui, biruieşte balaurul iernii şi al inerţiei solului. Mai mult: la aceleaşi epoci schimbătoare şi consacrate se serba atunci, ca şi acum, ziua învierii lui Mitra, ori a lui Osiris, după ce omul-Dumnezeu stă în întunericul de mormânt al peşterii trei zile”.

Iniţierea din Egipet în misteriile antice este continuată şi completată însă şi de o iniţiere în istorie, de o coborâre în infrarealitatea socialului. Kesarion Breb vădeşte în paginile romanului capacitatea rară de a observa şi decela, dincolo de fizionomii accidentale ori gesturi profane o perspectivă a sacralităţii, surprinzând semnificaţia transcendentă a evenimentelor aparent prozaice. Istoria, viaţa, existenţa presupun nu doar condiţia unui spectator care să observe impasibil acel policrom *theatrum mundi*, ci şi pe cea a unui individ care să-şi asume participarea empatetică, aşadar o cunoaştere directă, cu rezonanţe afective, a existenţei ca atare.

Periplul prin Bizanţ e tot o încercare, de această dată în sfera socialului. Dacă Egipetul era obstacolul spiritual pe care trebuia să-l depăşească Kesarion Breb pentru a se desăvârşi pe sine, Bizanţul e obstacolul „material”, care trebuie trecut pentru ca eroul să-şi vădească forţa spirituală şi morală, dar şi capacitatea de a desprinde din efemer efigia eternităţii şi, astfel, de a-i putea succede lui Decheneu. Dincolo de ipostazele existenţelor perisabile, Kesarion va observa acele imagini cu valoare arhetipală, ascunse în zgura profanului şi care destăinuie ciclurile eterne ale existenţei: „Umbla în locurile acelea fericite şi încântate, cercetând statuile, palatele şi sfintele biserici, *cetind pe ele slova trecătoare* şi mai ales se bucura de dulceaţa luminii, care punea pe ape şi pe grădini semnele cele fără de moarte. Florile cădelniţau pretutindeni miresme. Era în acea cetate, doamnă a luminii, o dezmierdare aşa de moale a climei, încât *oamenii erau deprinşi a călca în picioare şi a spurca darul clipei*. În uliţi lăturalnice fumegau leşuri şi gunoaie, sub şandramale se coceau

leprele; slujitorii marelui papias mânau cu boldurile suliţelor oameni sărmani spre închisori, cuvioşi monahi umblau să descopere iritici şi binevoiau a-i bate cu toiegele în cap, rostogolindu-i în pulbere la marginea medeanurilor, pentru credinţa cea adevărată şi în numele lui Iisus, domnul milei; convoiuri de pricinaşi cu aceleaşi straie negre, făcând acelaşi semn al crucii se grămădeau la poarta patriarhiei, bătând groaznic război pentru vadul credincioşilor ori pentru vorbe. Mărirele lumii treceau cu fală; oştenii cu semeţie; la liman veneau corăbiile Asiei şi insulelor; dinspre Tracia, pe porţile cetăţii, intrau şiragurile de care cu grâu; hamalii purtau poveri din care n-aveau a se împărtăşi cei flămânzi şi lipsiţi; fructele şi cărnurile se purtau pe spinările catârilor către palate, iar răspântiile uliţelor şi pridvoarele bisericilor erau înţesate de mişei şi de calici, care întindeau palma cântând cu jale şi cerşind mila din această viaţă”.

Sadoveanu relevă în acest fragment dialectica Binelui şi a Răului, care formează ordinea universală şi exemplifică mitul eternei reîntoarceri. Misiunea lui Kesarion în Bizanţ este aceea de a vedea dacă noua rânduială, rânduiala creştină a lumii, poate oferi un răspuns, o soluţie la întrebările şi încercările omului, ori la convulsiile Istoriei. În stadiul ultim al devenirii sale lăuntrice, în care fiinţa spirituală o covârşeşte în mod hotărât pe cea materială, Kesarion Breb e recunoscut de către ceilalţi muritori după conduită, chip sau privire, dezvăluindu-şi astfel condiţia sa de ales: „Între levantini, jidovi şi asiatici, el era deosebit prin albeaţa obrazului şi prin ochii lui de culoarea cerului răsfrânt în apa muntelui, *o privire ascuţită*, *pătrunzând dincolo de faţa lucrurilor*. Pe fruntea lui, între ochi, gândul cel fără de hodină săpase trei linii în chip de *triunghi*, care totdeauna stăteau înclinate una către alta. În coama-i mare începeau să înflorească cele dintâi fire albe. Umbla prin furnicarul cetăţii singur, numai cu slujitorul după el. Privea fără să zâmbească, de sus; şi multe femei îl urmăreau cu mirare din pridvoare ori unghiuri de zid, asemuind trufia lui cu a unui leu bălan din India şi dorind să-l audă vorbind şi mângâind cu mâinile lui albe. Ele bănuiau la acest bărbat puternic o voce gravă şi o mângâiere moale. Încercau să-i zâmbească, dar *îngheţau sub lovitura grea a ochiului lui verde*, *care trecea numai asupra lor fără a le descoperi*” (subl. ns.).

O altă încercare cu caracter iniţiatic a lui Kesarion Breb este de ordin erotic. El stă, la un moment dat, sub vraja dragostei pentru

Maria, împărăteasa Bizanţului, dragoste care e, la rândul ei, o probă care se cere însuşită şi depăşită, pentru a intra, apoi, în componenţa sufletului spiritualizat al lui Breb. Evident, sentimentul dragostei îi provoacă eroului şi o criză spirituală, fiind un obstacol între fiinţa acestuia şi finalitatea pe care şi-o propusese. Singura cale de comunicare între Kesarion Breb şi Maria este cea a gândului, a *telepatiei*, însă eroul îşi înfrânge orice impuls erotic, într-un efort, tragic şi eroic totodată, de autodesăvârşire, de purificare spiritualizantă, de asceză interioară: „Eu vreau să fiu singur. Când se va arăta la sfinţit luceafărul de seară, aduceţi-i doamnei împărătese Maria aminte de mine, căci eu atunci voi sta sub el, la ţărmul mării, dincolo de ziduri… Tânăra împărătească tresări şi închise ochii. Apoi, deschizându-i, nu mai văzu pe cei de lângă ea. Se întoarse către asfinţit, rămânând neclintită. Acolo scânteia luceafărul. O umbră se desprinsese de la ţărm singuratică şi venea pe luciul Propontidei către dânsa. Era o părere. Era o pătrunzătoare şi dulce otravă a întregii fiinţi…”

Pentru Maria, iubirea lui Kesarion Breb este, ca în poemele eminesciene, însoţită de o abandonare somnolentă, dar şi de o incandescenţă spirituală şi materială totodată ce o face să se abandoneze reveriei, şi, în acelaşi timp, favorizează depăşirea lumescului, a cadrului terestru şi intrarea în *poveste*, în cadrele mitului: „doamna Maria sta în podoabele-i de aur ca o imagine sfântă dintre acelea pe care aveau năravsă le lovească isaurienii, desfăcându-le în două părţi; aurul pentru ei, chipul pentru gunoaiele cetăţii. Kesarion răpi pentru el chipul, lepădând aurul. În urletele şi hăuliturile amestecate cu pulberi ale acelei mulţimi cu guri mari şi negre, el păru a sta liniştit până ce imaginea tresări în privazu-i scump, aţintind asupra lui ochi plini de bucurie ori de spaimă.

— Inima mea te-a găsit, îi zise Kesarion fără cuvinte. *Clipa aceasta zadarnică* putem s-o lăsăm să se înalţe în soare ori să cadă în Propontida: *avem înaintea noastră veşnicia întristării*”.

Pentru Kesarion Breb, mărturisirea – tăcută – a iubirii faţă de Maria echivalează cu o eliberare purificatoare, cu o ispăşire a vinii de a-şi fi trădat, fie şi pentru scurt timp, menirea, misiunea spirituală. Refuzul împlinirii prin dragoste e însoţit de o acceptare a jertfei şi a rostului superior pe care şi l-a asumat:

„— Mărită stăpână, vorbi el cu voce moale, nefericirea nu ţi-a

adus-o purtarea împăratului, *ci iubirea mea*.

— E adevărat? ţipă înăbuşit Maria.

— E adevărat.

Ea îl cuprinse strâns, plângând.

— E adevărat, îi zise el iar, cu blândeţe. *Însă drumurile noastre în această lume trebuie să se desfacă aici*… Viaţa măriei-tale nu poate avea rânduiala obişnuită a oamenilor celorlalţi… *Asemeni*, *asupra mea stă o putere* care nu-mi îngăduie să rup legăturile ce-am făcut.

Împărăţiţa se retrase, ridicându-şi braţele la frunte.

— Vai mie, suspină ea. E adevărat deci că ai stat în templele egiptenilor?

— Într-adevăr, *acolo am cunoscut lumina*. Aflarea acestui lucru, mărită Doamnă, nu trebuie să-ţi aducă mâhnire. *Iată*, *ne vom despărţi*. Se va desface şi amăgirea care se numeşte trup. Dar ceea ce este între noi, lămurit în foc, e o creangă de aur care va luci în sine, în afară de timp".

Creanga de aur, care dă şi titlul cărţii, e aşadar un simbol mitic al unei cununii spirituale, care dăinuie dincolo de spaţiu şi de timp, dincolo de formele mai mult sau mai puţin perisabile ale existenţei umane. Consumarea iubirii ar fi însemat pentru Breb o degradare a Ideii platoniciene a dragostei, idee incoruptibilă şi arhetipală. După această mărturisire, Kesarion Breb îşi poate continua traseul iniţiatic, reintrând în spaţiul închis, al *poveştii*, o poveste care ilustrează modul în care pot fi desluşite, prin meditaţie, asceză şi sacrificiu ritual înţelesurile ultime ale universului, rosturile de început ale lumii.

CAPITOLUL VIII

PROZA ROMÂNEASCĂ INTERBELICĂ

LIVIU REBREANU

Omul şi opera

Liviu Rebreanu s-a născut la 27 noiembrie 1885, în satul Târlişiua, jud. Bistriţa-Năsăud şi a murit la 1 septembrie 1944, în comuna Valea Mare, judeţul Argeş. Şcoala primară în comuna Maieru (1891 – 1894), apoi „Gimnaziul grăniceresc" din Năsăud (1895 – 1896), continuat la Bistriţa (1897 – 1899). Şcoala reală superioară de honvezi din Şopron (1900 – 1903) iar apoi Academia militară „Ludoviceum" din Budapesta. O perioadă este ofiţer la Gyula, apoi funcţionar. Debutează în revista „Luceafărul" (1 noiembrie 1908). Trece munţii şi se stabileşte la Bucureşti (15 oct. 1909), intrând în

cercul revistei „Convorbiri critice”, fiind sprijinit de Mihail Dragomirescu. Este reporter şi secretar de redacţie la diferite publicaţii. Arestat la cererea guvernului maghiar, este eliberat după scurt timp şi revine la Bucureşti, unde editează, împreună cu Mihail Sorbul, revista de teatru „Scena”.

În anul 1912 debutează editorial cu volumul de nuvele *Frământări*. Alte volume de schiţe şi nuvele: *Golanii* (1916), *Mărturisire* (1916), *Răfuiala* (1919). După primul război mondial este un colaborator asiduu al revistei şi al cenaclului „Zburătorul”.

Apariţia romanului *Ion* (1920) îi aduce consacrarea (inclusiv premiul Academiei Române). Anul 1920 reprezintă, prin apariţia acestui roman, anul ce deschide seria marilor romane româneşti moderne, prin care epica de la noi se sincronizează pe deplin cu literatura europeană. Romanele care urmează: *Pădurea spânzuraţilor* (1922), *Adam şi Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăişorul* (1929), *Răscoala* (1932) vădesc forţa narativă şi capacitatea de construcţie epică a unuia dintre cei mai înzestraţi prozatori ai literaturii române.

Dramaturgia lui Rebreanu (*Cadrilul*, 1919, *Plicul*, 1923, *Apostolii*, 1926) se remarcă prin vigoarea construcţiei scenice şi capacitatea de reliefare a unor caractere vii, dinamice, în ciuda inifuenţei artei dramaturgice caragialiene. Rebreanu s-a impus şi printr-o susţinută activitate de animator cultural. Editează unele reviste culturale precum „Mişcarea literară” şi „România literară”, este director al Teatrului Naţional din Bucureşti, secretar, apoi vicepreşedinte şi preşedinte al Societăţii Scriitorilor Români. Este ales membru al Academiei Române în anul 1939.

Rebreanu s-a dovedit un adept fervent şi lucid al literaturii realiste, al literaturiii ce caută să oglindească realitatea cu obiectivitate, în deplin exerciţiu al autenticităţii narative.

Se poate aprecia că prin această nevoie acută de obiectivitate şi autenticitate se explică şi aparenta neglijenţă stilistică a romancierului, asperităţile de expresie ale frazei sale. Aspiraţia de a-şi supune decisiv eul obiectului se pare că l-a urmărit dintotdeauna pe Liviu Rebreanu, scriitor care, în viziunea asupra satului se rupea definitiv de tendinţa idilizării semănătoriste şi de starea nostalgică a „dezrădăcinatului”, de condiţia abulică a celui înfrânt iremediabil de viaţa urbană. În acest fel, Rebreanu nu aşază între el şi realitatea descrisă o prismă subiectivă deformatoare; el nu intervine în destinul eroilor săi, lăsând faptele să

se desfăşoare implacabil, după logica lor ineluctabilă.

Literatură şi specific naţional

Liviu Rebreanu a fost, cum se ştie, un creator înzestrat cu o capacitate de reflectare a realităţii extraordinară. Operele sale mărturisesc, înainte de toate, voinţa scriitorului de a consemna realitatea fără excese de lirism, fără mitizări inutile şi convenţionale, într-o acută notă de obiectivare a viziunii şi de reprezentare autentică a vieţii, în cele mai intime desfăşurări ale ei. De aici decurg vitalitatea operei rebreniene, perenitatea sa indiscutabilă, valoarea sa estetică şi documentară. *Ion*, *Răscoala*, *Pădurea spânzuraţilor* – sunt creaţii în care impresia de viaţă e copleşitoare; zeci de personaje forfotesc aici, situaţii epice dintre cele mai felurite se întretaie, tumultul existenţei se revarsă parcă din pagină, alcătuindu-se, cum s-a spus, un cosmos ficţional ce se guvernează după propriile sale legi, cu o conformaţie autonomă, dar cu atâtea legături, totuşi, cu realitatea dinafară, cu referenţialitatea.

Pentru a înţelege creaţia lui Rebreanu într-un mod adecvat trebuie să precizăm contextul în care aceasta a apărut şi, mai ales, modul în care scriitorul a reacţionat în epocă la anumite concepţii sau probleme estetice. În epoca de formare a lui Rebreanu disputa dintre adepţii artei cu tendinţă şi cei ai artei pentru artă nu-şi stinsese ecourile. Pe de o parte, autorul lui *Ion* se mărturiseşte adeptul autonomiei esteticului, în filiaţie lovinesciană şi, concomitent, amendează tendenţionismul în artă, precizând că „o operă cu tendinţă nu poate fi decât un manual de propagandă pentru anumite scopuri, ceea ce n-are nimic a face cu arta”. Evident, o astfel de afirmaţie nu exclude în niciun fel importanţa şi rolul social al artei, reverberaţiile pe care opera de artă le trimite spre societatea care a produs-o („Desigur, nu s-ar putea să nu cred într-un efect de ordin social şi chiar etic al *Răscoalei*. Aş fi chiar nemulţumit dacă s-ar întâmpla aşa. Pentru că de aceea e operă de artă. O operă de artă fără rezonanţe sociale şi morale nu există”). O conferinţă cu caracter programatic, ilustrativă pentru crezul artistic al prozatorului, e *Literatura şi iubirea*, în care Rebreanu se referă şi la câteva aspecte legate de poetica realismului. Se consideră astfel că literatura nu înseamnă numai o reflectare mimetică şi pasivă a realului, ci, mai curând, o selectare şi interpretare a datelor realităţii din unghiul personalităţii creatoare. „Literatura, spune Liviu Rebreanu, sub orice formă s-ar înfăţişa, înseamnă nu numai o

zugrăvire, ci şi o interpretare şi, deci, într-un fel, o critică, mai mult sau mai puţin directă, a lumii şi a societăţii în care trăieşte scriitorul”.

Pe de altă parte, în aceeaşi conferinţă, e susţinută ideea suportului etic şi etnic pe care îl are literatura, desigur, acesta fiind validat de valoarea estetică intrinsecă a creaţiei. Între valorile etice pe care le încorporează literatura, specificul naţional şi social, legile morale ale tradiţiei milenare sunt considerate preponderente, definitorii pentru conformaţia morală a unui scriitor, pentru profilul său artistic inconfundabil: „De fapt, toate operele mari literare, acelea care înnobilează civilizaţia unei naţiuni, sunt şi mari realizări etice, sinteze ale unei concepţii de viaţă, mărturii ale gândirii şi simţirii unui popor într-un anume moment. Specificul naţional, postulat al diferenţierii pe care o râvneşte fiecare neam în mijlocul unei lumi în plină efervescenţă şi emulaţie, este creaţia literaturii în primul rând, şi în general a artelor. Literatura e filtrul magic care alege esenţa calităţilor şi defectelor unui popor şi o ţine vie, care fixează un neam pe un anume pământ”.

Poetica obiectivităţii

Predilecţia lui Rebreanu pentru relatarea cu caracter obiectiv e mărturisită, explicată, argumentată în numeroase scrieri de aspect programatic. Se consideră astfel că pulsaţia vieţii, ritmul debordant al realităţii nu pot fi surprinse decât dacă scriitorul pune între paranteze propria lui subiectivitate, neintervenind în curgerea evenimentelor, asumându-şi aşadar o postură echidistantă, nu însă şi pasivă, de un contemplativism absolut distant („M-am sfiit totdeauna să scriu pentru tipar la persoana întâi. Hiperbolizarea aceasta a eului, rămăşiţă anacronică de la romanticii care, ei şi atunci, puteau să se creadă aievea buricul pământului, mi se pare puţin ridicolă. Modestia nu e şi dezinteres, ci, dimpotrivă, o atitudine, fără amestecul meu direct, opera va putea creşte şi trăi mai independent”).

De altă parte, creaţia literară e percepută ca sinteză ce înmănunchează în sine caractere de o diversitate debordantă, situaţii şi evenimente disparate, tipuri umane ce poartă în ele pecetea climatului social ce le-a generat; e vorba de o sinteză de receptare mimetică şi transfigurare, de luciditate şi patos al redării vieţii în adevărul ei ultim. „Creaţia literară nu poate fi decât sinteză, notează undeva Liviu Rebreanu. Omul pe care îl zugrăvesc eu o fi având şi trebuie să aibă asemănări cu mii de oameni, cum au şi în viaţă toţi

oamenii, dar trăieşte numai prin ceea ce are unic şi deosebit de toţi oamenii din toate vremurile. Unic însă e numai sufletul. Viaţa eternizată prin mişcările sufleteşti – realism".

Simptomatică pentru concepţia estetică a lui Rebreanu e anticalofilia, recursul la o limbă literară de o sobrietate extremă, într-un moment în care în literatura română mai persista cultul „expresiei frumoase". Fraza frumoasă, de o expresivitate studiată, artificială e, în viziunea prozatorului, deformatoare, lipsită de capacitatea de a reda lumea în culorile sale autentice şi în multitudinea de aspecte sub care se prezintă ochiului.

Din aceste motive, scrisul e, pentru autor, o profesie de o responsabilitate maximă, ce exclude jocul de cuvinte şi, dimpotrivă, trebuie asumat cu fervoare, din unghi etic, ca o morală subiacentă a celui ce transferă lumea reală în universul ficţional construit din cuvinte („Pentru mine arta – zic artă şi mă gândesc la literatură – înseamnă creaţie de oameni şi viaţă. Astfel, arta, întocmai ca şi creaţia divină, devine cea mai minunată taină. Creând oameni vii, cu viaţă proprie, scriitorul se apropie de misterul eternităţii. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsaţia vieţii. Când ai reuşit să închizi în cuvinte câteva clipe de viaţă adevărată, ai realizat o operă mai preţioasă decât toate frazele frumoase din lume" – *Cred*, 1924).

Literatura lui Liviu Rebreanu a fost privită, cu îndreptăţire, de Mircea Muthu ca stând sub semnul organicului. Organicitatea e trăsătura de căpătâi a acestei opere de o tulburătoare priză la concret, dar nu mai puţin atrasă de esenţele ultime ale existenţei. *Lauda ţăranului român*, discursul de recepţie la Academia Română e foarte elocvent în acest sens, el dezvăluind concepţia lui Rebreanu cu privire la sursele propriei sale creaţii, dar şi o formă de reprezentare teoretică a concepţiei de totalitate, de organic, concept ale cărui semnificaţii îşi pierduseră ponderea şi eficienţa în perioada în care scriitorul se află la apogeul activităţii sale creatoare, deoarece „totalitatea fusese pusă deja sub semnul întrebării, faptul fiind certificat de deplasarea perceptibilă, de la respiraţia epopeică şi obiectivarea în tradiţie realistă din primul roman la articulările din proza ulterioară, centrate pe radiografierea unor cazuri de conştiinţă" (Mircea Muthu).

Retorica etnicului

În *Lauda ţăranului român* Rebreanu începe prin a-şi motiva

gestul de a-i elogia pe cei mulţi şi anonimi, în cuvinte ce manifestă modestie, bună-credinţă, precum şi un simţ al responsabilităţii în faţa celor ce stau la temelia neamului românesc.

Gestul scriitorului porneşte dintr-un sentiment exprimat nu în mod declarativ-retoric, ci cu o anume pudoare şi sfială, de datorie faţă de cei umili: „Mă simt destul de jenat că viu în faţa dumneavoastră să laud tocmai pe cel mai umil român, şi-mi dau seama că fapta aceasta nu e prea abilă. Când vorbeşti despre un om mare sau despre reprezentantul unei clase puternice, ai certitudinea că, orice vei spune, nu va părea nimănui prea mult şi nicio laudă prea exagerată. Înaintaşul, cu care îndrăznesc eu să mă înfăţişez, e sărac şi slab. Aşa a fost totdeauna şi aşa va fi, probabil, totdeauna. Munca şi suferinţele lui hrănesc şi îmbogăţesc pe asupritorii lui. El e destinat să rămână veşnic gol. Lauda aceasta totuşi nu vrea nici să înalţe, nici să dărâme şi nici măcar să dovedească nimic, ci doar să mărturisească o credinţă şi solidaritatea mea continuă cu inima celor mulţi, cari au avut parte tot de ocări şi proboziri, şi prea arar de vorbe bune…”

Rebreanu precizează importanţa ţărănimii în istoria neamului românesc prin contrast cu locul pe care îl ocupă în cadrul altor naţiuni, dar şi în contrast cu civilizaţia şi mentalitatea urbană. Până la urmă, ţăranul e o entitate primordială ce constituie matca sufletului românesc în tot ce are acesta esenţial şi inalterabil, cu toate trăsăturile sale definitorii („În viaţa altor naţiuni, ţărănimea a putut avea, şi a avut, un rol secundar, şters; pentru noi însă e izvorul românismului pur şi etern. La noi, singura realitate permanentă, inalterabilă, a fost şi a rămas ţăranul. Atât de mult că, de fapt, ţăranul român nici nu e ţăran ca la alte popoare. Cuvântul însuşi e de origine urbană, cel puţin în semnificaţia actuală. Ţăranul nu-şi zice niciodată ţăran. Doar în vremile mai noi şi sub influenţe politice a pătruns şi la ţară cuvântul, spre a indica pe omul de la sat în contrast cu cel de la oraş. Ţăranii însă numesc pe ţărani, simplu, oameni. De fapt, ţăranul n-are nume pentru că nu e nici clasă, nici breaslă, nici funcţie, ci poporul însuşi – omul român. Pentru toată lumea, ţăran e sinonim cu român…”).

Prin structura sa arhetipală, prin mentalitatea arhaică şi prin vigoarea ce l-a caracterizat întotdeauna, ţăranul român poate – în viziunea lui Liviu Rebreanu – să explice enigma etnogenezei româneşti. Aceasta deoarece ţăranul a avut şi are „legături organice” cu pământul pe care s-a născut, a ştiut să-şi păstreze nealterată fiinţa şi

identitatea în mijlocul tuturor calamităţilor istorice care l-au ameninţat. Din aceste motive, ţăranul, crede scriitorul e „păstrătorul efectiv al teritoriului naţional”.

Dragostea de pământ e, aşadar, trăsătura de căpătâi a ţăranului român, e sentimentul ce-i înnobilează existenţa şi îi conferă stabilitate şi robusteţe. Pământul e, pentru ţăranul român, un temei al vieţii şi o pecete de destin înrădăcinat în el de la primele pâlpâiri ale vieţii, e simbol al identităţii sale etnice, cum precizează prozatorul: „Pentru ţăranul nostru pământul nu e un obiect de exploatare, ci o fiinţă vie, faţă de care nutreşte un sentiment straniu de adoraţie şi de teamă. El se simte zămislit şi născut din acest pământ ca o plantă fermecată care nu se poate stârpi în vecii-vecilor. De aceea pământul e însuşi rostul lui de-a fi. Pământul nostru are un glas pe care ţăranul îl aude şi-l înţelege. E «sfântul pământ inspirator», care ne-a modelat trupul şi sufletul, prin care soarele, şi apele, şi munţii, şi şesurile lui ne-au dăruit toate calităţile şi defectele cu care ne prezentăm azi în lume. Pământul acesta parcă nici nu poate produce decât numai români”.

Pornind de la premisa că „viaţa popoarelor liniştite se petrece mai mult în subsolul istoriei”, Rebreanu consideră că „neamul românesc a fost cel mai liniştit din lume”, pentru că nu a avut războaie de cucerire, n-a fost mânat de gânduri de expansiune. Pe de altă parte, o trăsătură esenţială a unui neam, alături de comunitatea de sânge, este limba.

Limba română e, în viziunea scriitorului, creaţia ţăranului român, ea fiind chiar „o limbă ţărănească”, cu robusteţea ei specifică, dar şi cu expresivitatea ce derivă din modulaţiile populare ale tiparelor sale lingvistice. „Farmecul şi expresivitatea, se notează în discurs, le-a căpătat de la făuritorul ei originar, care a fost ţăranul. Toată dezvoltarea ei, până în timpurile mai nouă, se datorează ţăranului, singurul care a vorbit-o totdeauna. Limbile prea cultivate, ajunse la completă maturitate, devin rigide, abstractizante, mecanice. Pierzând sau dispreţuind contactul direct cu poporul, în cele din urmă îmbătrânesc, se artificializează, ajung a fi organisme moarte – limba latină, greacă, ebraică… Limba noastră, cultivată numai de ţărani, în legătură continuă cu pământul şi cu lumea concretă, a păstrat expresia imagică şi naivă a omului simplu, o prospeţime pitorească şi colorată, ritmul vieţii mişcătoare. Limba aceasta, cu toate operele ţărăneşti, e conservatoare şi-şi apără cu îndărătnicie conformaţia, rămânând

refractară încercărilor de violentare".

Alături de limbă, un reper fundamental al structurii ţăranului român e *credinţa*, în care ţăranul şi-a găsit un sprijin moral şi un model existenţial. Credinţa în Dumnezeu a modelat în structura mentală, afectivă şi cognitivă a ţăranului norme de conduită, reguli de viaţă după care s-a orientat de-a lungul întregii sale existenţe: „Religia aceasta, legea românească e unică pentru întreg neamul nostru pe deasupra tuturor controverselor teologice. În ea se rezumă concepţia de viaţă a ţăranului român, resemnarea şi încrederea lui în dreptatea divină. Legea românească e suportul moral al ţăranului. Ea i-a dăruit puterea de a rezista şi de a birui încercările veacurilor. Creştinismul nostru, aşa cum îl practică şi-l trăieşte ţăranul, ascunde într-însul toate fazele şi peripeţiile istoriei poporului român, întocmai ca şi limba românească…"

În viziunea lui Liviu Rbreanu, scriitorii trebuie să se întoarcă necontenit la sursa de vitalitate şi energie etnică, etică şi expresivă reprezentată de ţăranul român. Doar în strânsă legătură spirituală cu ţărănimea, creatorii „vor produce opere universal preţioase şi vor servi, în acelaşi timp, destinul neamului…"

Concluzia discursului de recepţie este deplin lămuritoare pentru concepţia esetetică, socială şi morală a lui Liviu Rebreanu: „Suntem şi vom fi totdeauna neam de ţărani. Prin urmare destinul nostru ca neam, ca stat şi ca putere culturală atârnă de cantitatea de aur curat ce se află în sufletul ţăranului. Dar mai atârnă, în aceeaşi măsură, şi de felul cum va fi utilizat şi transformat acest aur în valori eterne".

Lauda ţăranului român cristalizează crezul marelui prozator, în aprecieri sintetice, de o claritate tranşantă şi o expresivitate neîndoielnică. Dincolo de accentele programatice, regăsim aici nevoia dintotdeauna a lui Rebreanu de a se defini pe sine, de a se autoanaliza, în lumina autenticităţii şi adevărului creaţiei şi al vieţii.

Fragmente comentate

„Ales într-un loc nou creat şi dorind totuşi să mă conformez uzului academic de-a elogia pe un înaintaş, mă văd silit să mă prezint cu unul de-afară, cu strămoşul meu şi al unora dintre dumneavoastră, într-un sens mai larg, strămoşul tuturor: ţăranul român…

Mă simt destul de jenat că viu în faţa dumneavoastră să laud tocmai pe cel mai umil român şi-mi dau seama că fapta aceasta nu e prea abilă. Când vorbeşti despre un om mare sau despre

reprezentantul unei clase puternice, ai certitudinea că orice vei spune, nu va părea nimănui prea mult, şi nicio laudă prea exagerată. Înaintaşul, cu care îndrăznesc eu să mă înfăţişez, e sărac şi slab. Aşa a fost totdeauna şi aşa va fi, probabil, totdeauna. Munca şi suferinţele lui hrănesc şi îmbogăţesc pe asupritorii lui. El e destinat să rămână veşnic gol.

Lauda aceasta totuşi nu vrea nici să înalţe, nici să dărâme şi nici măcar să dovedească nimic, ci doar să mărturisească o credinţă şi solidaritatea mea continuă cu inima celor mulţi care au avut parte tot de ocări şi proboziri, şi prea arar de vorbe bune…

În viaţa altor naţiuni ţărănimea a putut avea, şi a avut, un rol secundar, şters; pentru noi însă e izvorul românismului pur şi etern. La noi, singura realitate permanentă, inalterabilă a fost şi a rămas ţăranul. Atât de mult că, de fapt, ţăranul român nici nu e ţăran, ca la alte popoare. Cuvântul însuşi e de origine urbană, cel puţin în semnificaţia actuală. Ţăranul nu-şi zice niciodată ţăran. Doar în vremurile mai noi şi sub influenţe politice a pătruns şi la ţară cuvântul, spre a indica pe omul de la sat în contrast cu cel de la oraş. Ţăranii însă numesc pe ţărani, simplu, oameni. De fapt, ţăranul n-are nume pentru că nu e nici clasă, nici breaslă, nici funcţie, ci poporul însuşi – omul român. Pentru toată lumea, ţăran e sinonim cu român, pe când orăşean nu, ba în general dimpotrivă, mai cu seamă în ochii ţăranului. Ţăranul a rămas român şi sub barbarii cei vechi şi sub cotropitorii ceilalţi (…).

Mulţi învăţători consideră naşterea şi începuturile neamului românesc drept o enigmă sau un miracol, sau în sfârşit ceva inexplicabil prin obişnuitele metode istorice. Este, fără îndoială, o minune cum a rezistat şi a persistat aici poporul nostru, în mijlocul tuturor uraganelor. Dar ţăranul român, existenţa lui permanentă pe aceste plaiuri, poate dezlega taina aceasta şi altele care ne privesc. Ţăranul e începutul şi sfârşitul. Numai pentru că am fost neam paşnic de ţărani, am putut să ne păstrăm fiinţa şi pământul (…).

Căci pentru ţăranul nostru pământul nu e un obiect de exploatare, ci o fiinţă vie, faţă de care nutreşte un sentiment straniu de adoraţie şi de teamă. El se simte zămislit şi născut din acest pământ ca o plantă fermecată care nu se poate stârpi în vecii vecilor. De aceea pământul e însuşi rostul lui de-a fi. Pământul nostru are un glas pe care ţăranul îl aude şi-l înţelege. E «sfântul pământ inspirator» care ne-a modelat trupul şi sufletul, care prin soarele şi apele şi munţii şi

şesurile lui ne-a dăruit toate calităţile şi defectele cu care ne prezentăm azi în lume. Pământul acesta parcă nici nu poate produce decât numai români.

Astfel, destinul pământului care ne-a născut şi ne-a crescut a trebuit să comande şi destinul dezvoltării neamului nostru. El ne-a impus multe veacuri de-a rândul o existenţă aproape vegetală, o existenţă de chinuri şi umilinţe pe care numai ţăranul o putea îndura. Cu cât se înmulţeau suferinţele şi treceau vremurile, ţăranul român s-a îndărătnicit în răbdare. Dragostea lui de pământ s-a învârtoşat. Ţarina se amesteca necontenit cu cenuşa şi oasele înaintaşilor, iar văzduhul se umplea cu umbrele şi sufletele lor până în tării. Nimeni nu-l mai poate clinti din loc, nicio putere şi nicio schingiuire.

Rezultatul? România actuală cu Dacia de odinioară sunt congruente nu numai în privinţa configuraţiei geografice, dar şi a configuraţiei etnografice româneşti.

Acest fapt singur, această evidenţă bătătoare la ochi ar trebui să puie pe gânduri, dacă nu să-i dezarmeze, pe apostolii interesaţi ai discontinuităţii româneşti în propria noastră ţară. Ce argument de continuitate poate fi mai plauzibil decât existenţa aceluiaşi popor, pe aceleaşi locuri, după două mii de ani? Inexplicabilă ar fi tocmai discontinuitatea (…).

Limba noastră, cultivată numai de ţărani, în legătură continuă cu pământul şi cu lumea concretă, a păstrat expresia imagică şi naivă a omului simplu, o prospeţime pitorească şi colorată, ritmul vieţii mişcătoare. Limba aceasta, ca toate operele ţărăneşti, e conservatoare şi-şi apără cu îndărătnicie conformaţia, rămânând refractară încercărilor de violentare (…).

Oraşul însă trebuie să fie pătruns şi el de duhul pământului şi al sufletului românesc. Glasul pământului trebuie să fie auzit şi înţeles şi de orăşeni pentru a deveni marea lege a neamului pe care nimeni să n-o mai înfrângă şi nici s-o nesocotească. Între sat şi oraş trebuie să se creeze simbioza care să potenţeze toate puterile creatoare. Numai simbioza aceasta va naşte marea cultură românească de care în sfârşit va beneficia şi ţăranul român, conservatorul trecutului şi tinereţii noastre.

De aceea azi şi încă multă vreme, spre ţăranul român trebuie să ne întoarcem necontenit. Fiindcă, precum Anteu câştiga noi puteri şi devenea invincibil când atingea pământul, tot astfel creatorii români,

păstrând contactul spiritual cu ţăranul român, vor produce opere universale preţioase şi vor servi, în acelaşi timp, destinul neamului…

Dar, la rândul ei, ţara nouă, pentru care ţăranul român a jertfit şi a sângerat cel mai mult, trebuie să-i înlesnească şi lui soarta mai bună ce i se cuvine. Nu prin fraze şi hârţoage, nici prin pomeni şi făgăduieli deşarte, ci printr-o educaţie nouă care să-i asigure muncă rodnică şi trai omenesc. Şi mai ales, şi poate mai presus de toate, dăruindu-i ceea ce râvneşte de multe veacuri fără încetare şi în zadar: lumină şi dreptate.

Suntem şi vom fi totdeauna neam de ţărani. Prin urmare destinul nostru ca neam, ca stat şi ca putere culturală, atârnă de cantitatea de aur curat ce se află în sufletul ţăranului. Dar mai atârnă, în aceeaşi măsură, şi de felul cum va fi utilizat şi transformat acest aur în valori eterne".

*

Rebreanu îşi exprimă, în discursul său de recepţie, ataşamentul faţă de o clasă defavorizată de-a lungul timpului, o clasă socială dispreţuită cel mai adesea, ignorată ori ironizată. Scriitorul pune în valoare, în cuvinte de o simplitate extremă, în imagini sugestive ce împletesc plasticitatea şi robusteţea evocatoare, calităţile ţăranului român, acele virtuţi perene, inalterabile, ce i-au permis să supravieţuiască într-un perimetru geografic aflat la răspântia furtunilor şi a vânturilor istoriei.

Elogiul lui Rebreanu începe într-o tonalitate de o anume umilitate şi într-o gamă oarecum „minoră", prin invocarea motivelor ce îl determină pe scriitor să vorbească despre o clasă socială ale cărei virtuţi au fost, de multe ori, trecute cu vederea. Ţăranul e acela care, în viziunea scriitorului, se află la temelia statului român. În sensibilitatea sa robustă, în respectarea cu stricteţe a tradiţiei şi în expresivitatea limbii pe care o vorbeşte sunt de găsit trăsăturile specifice ale ţăranului român, acele date particulare şi, în acelaşi timp, arhetipale, ce dau substanţă chiar identităţii neamului românesc.

Fără a avea o conştiinţă identitară bine precizată, această clasă socială e cea care susţine, cu elanurile şi avânturile sale, cu seninătatea şi echilibrul de care a dat adesea dovadă, chiar edificiul naţiunii din care face parte. Ţărănimea e clasa socială ce a coagulat, de-a lungul vremii, în condiţiile unei istorii adesea vitrege, de nu de-a dreptul devastatoare, spiritul naţional. Din tradiţiile, obiceiurile, legile nescrise

pe care le tsructurează mentalitatea populară se naşte, în fond, sugerează Rebreanu, chiar ceea ce numim, în mod generic, „specificul naţional”.

Pe de altă parte, scriitorul subliniază cu pertinenţă faptul că ţăranul român e acela care a ştiut întotdeauna să asculte „glasul pământului”, fiind mereu ataşat de duhul telurricului, de forţele latente ce sălăşluiesc în adâncurile originare ale firii. Devoţiunea faţă de tradiţie, grija de a păstra nealterate valorile proprii, autentice, au făcut ca ţăranul român să devină păstrătorul datelor esenţiale ale spiritualităţii româneşti, depozitarul sufletului românesc autentic, în dimensiunile lui fundamentale.

Discursul lui Rebreanu ne sugerează, cu destulă forţă descriptivă şi evocatoare, amestecul de umilitate şi de forţă din care se naşte identitatea ţăranului român, năpăstuit de atâtea ori, resemnat şi brav, îndurând cu stoicism încercările vieţii şi încorporând, în propria fiinţă, virtuţile cardinale ale neamului a cărui conştiinţă identitară o exprimă.

Elogiul lui Rebreanu e, în acelaşi timp, o reparaţie morală şi o repunere în drepturi a unei clase sociale nedreptăţite de destin şi de avatarurile unei istorii prea adesea vitrege.

Liviu Rebreanu – creator al romanului românesc modern

Anul 1920 reprezintă, prin apariţia romanului *Ion* de Liviu Rebreanu, anul ce deschide seria marilor romane româneşti moderne, prin care epica de la noi se sincronizează pe deplin cu literatura europeană.

Rebreanu s-a dovedit un adept fervent şi lucid al literaturii realiste, al literaturiii ce caută să oglindească realitatea cu obiectivitate, în deplin exerciţiu al autenticităţii narative. De altfel, el mărturisea undeva: „Pentru mine arta înseamnă creaţie de oameni şi viaţă (…). Creând oameni vii, cu viaţă proprie, scriitorul se apropie de mitul eternităţii. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsaţia vieţii. Când ai reuşit să închizi în cuvinte câteva clipe de viaţă adevărată, ai realizat o operă mai preţioasă decât toate frazele frumoase din lume” (*Cred*, 1929).

Se poate aprecia că prin această nevoie acută de obiectivitate şi autenticitate se explică şi aparenta neglijenţă stilistică a romancierului, asperităţile de expresie ale frazei sale. Aspiraţia de a-şi supune decisiv eul obiectului se pare că l-a urmărit dintotdeauna pe Liviu Rebreanu,

scriitor care, în viziunea asupra satului se rupea definitiv de tendinţa idilizării semănătoriste şi de starea nostalgică a „dezrădăcinatului", de condiţia abulică a celui înfrânt iremediabil de viaţa urbană. În acest fel, Rebreanu nu aşază între el şi realitatea descrisă o prismă subiectivă deformatoare; el nu intervine în destinul eroilor săi, lăsând faptele să se desfăşoare implacabil, după logica lor ineluctabilă.

Iată de ce autorul lui *Ion* trebuie considerat un antirousseau-ist, pentru că el ni-l înfăţişează pe ţăran ca pe o fiinţă dominată aproape exclusiv de un egoism primar, ca pe un spirit disimulativ şi tenace. Pe de altă parte, Rebreanu nu e un prozator al ţărănimii prin excelenţă (cum îl vedea Gherea pe Coşbuc – „poet al ţărănimii"), ci un scriitor ce condensează la scară individuală esenţele şi dinamica relaţiilor sociale dintr-o epocă istorică determinată.

Ion nu este, astfel, doar romanul setei nepotolite de pământ a ţăranului român, ci un adevărat microcosmos în care se concentrează aspiraţiile, durerile şi suferinţele populaţiei româneşti din Transilvania. Găsim aici expresia narativă a unor condiţii existenţiale de o duritate nebănuită, în care opresiunea naţională se converteşte în opresiune socială. În acest roman, ce înfăţişează un prototip al ţăranului român, văzut ca produs al relaţiilor sociale, Rebreanu abandonează şi ultimele iluzii idilizante, evitând cu bună ştiinţă orice judecăţi de valoare asupra lumii pe care o reprezintă epic.

În aceeaşi măsură, *Ion* ne oferă şi imaginea unor frământări sufleteşti încheiate tragic, generate în sufletul ţăranului de o dublă frustrare: pe de o parte sărăcia şi, pe de alta, demnitatea naţională utitragiată.

Cele două laturi ale frustrării sunt personificate în drama lui Ion Pop al Glanetaşului, ţăranul ce siluieşte fata unui bogătaş al satului pentru a-l sili să i-o dea de nevastă împreună cu pământul de zestre, şi în drama lui Titu Herdelea, cărturarul ce oscilează între aspiraţia sa socială şi idealul de eliberare naţională. Rebreanu vrea să inducă cititorilor ideea că, în fond, problema pământului e şi una de ordin naţional. De altfel, Titu Herdelea e, aici, în acest roman, ca şi în *Răscoala*, un personajliant, un *raisonneur*, exponent fidel al ideilor autorului în faţa realităţii, al concepţiei acestuia despre existenţă, destin, viaţă şi moarte.

În romanul *Ion* frustrarea dragostei neîmplinite are un potenţial de dramatism puţin obişnuit. Conflictul romanului se încadrează, de

fapt, între alienarea socială şi aspiraţia spre libertate, văzută ca o condiţie a fericirii. „Cea mai puternică creaţie obiectivă a literaturii române” (E. Lovinescu), romanul *Ion* e alcătuit dintr-o intrigă aproape banală, cu un subiect simplu, linear, cuprins, însă, într-o materie epică densă.

O întreagă realitate socială este reprezentată aici epic, o frescă a satului ardelean, un basorelief cu zeci de personaje, realizat printr-o observaţie minuţioasă şi o voinţă creatoare similidemiurgică. Trebuie însă subliniat faptul că drama lui Ion depăşeşte ferm contingenţele sociale, înscriindu-se într-un fel de metafizică a instinctualităţii dezlănţuite.

Dorinţa de pământ este (ca şi la Buteau din la *terre* de Émile Zola) susţinută de o energie neînfrânată, urmărită cu o inteligenţă practică, ajutată de ascunse impulsuri instinctuale, nu este decât dorinţa nestăvilită de acumulare materială, de ascensiune socială frauduloasă, proprie dezvoltării capitaliste a satului transilvănean.

Ion poate fi văzut şi ca exponent al ţăranului reprezentat ca o categorie eternă. Din această perspectivă, foamea de pământ nu e nimic altceva decât simbolul unei „ambiţii tragice”, care implică destinul omului dintotdeauna, scăpând din chingile contingentului.

Compoziţia romanului e una simfonică, împărţită în planuri paralele, corelate printr-o subtilă „contrapunctare simfonică” a celor două părţi care întregesc acest „cosmos” narativ: *Glasul pământului* şi *Glasul iubirii*. Prozatorul procedează asemenea unui arhitect, foarte atent la problemele de armonie, echilibru şi perspectivă narativă. Romanul devine astfel un corp epic sferoid, se încheie precum a început; după ce îl introduce pe cititor în satul Pripas, se întoarce la sfârşit, pe acelaşi drum, înapoi, până ce iese din lumea ficţiunii şi reintră în lumea lui reală. Acest procedeu compoziţional al cercului închis trădează voinţa constructivă a prozatorului, efortul său de a edifica o arhitectură narativă armonioasă şi coerentă.

Personajul principal al romanului e un exemplar uman stăpânit de instincte obscure, un individ ce se caracterizează prin primitivismul, instinctualitatea şi inteligenţa sa, un ţăran ce aude „glasul pământului”. Prozatorul îl prezintă pe Ion Pop al Glanetaşului ca pe o expresie a instinctului de stăpânire a pământului, un fel de posedat, cu trăiri parcă halucinate.

Portretele individuale au, în *Ion*, ceva statuar, după cum timpul

are, în ciuda momentelor de tensiune, de confruntare acută, un ritm egal cu sine. Romanul *Ion* este, din acest punct de vedere, mult mai aproape de timpul eposului. Eposul şi drama interferează, de fapt, în ţesătura epică a romanului, conferindu-i acestuia individualitate şi originalitate.

Din punct de vedere stilistic, romanul se detaşează în proza românească prin stilul anticalofici, prin expresia caracterizată de concizie şi robusteţe totodată, printr-o foarte justă economie a figurilor de stil şi printr-un limbaj neutru, impus de neimplicarea autorului în propriul text, de voinţa sa de obiectivitate şi de legitimare narativă, prin autentificare a faptelor şi evenimentelor, a personajelor şi mediilor sociale.

Al doilea roman important al lui Rebreanu, *Pădurea spânzuraţilor*, mută accentele epice de pe observaţia mediilor şi a caracterelor pe o problematică a conştiinţei, a interiorităţii. E vorba, aici, de o schimbare, deopotrivă a tehnicii narative, dar şi a perspectivei. Roman al unui caz de conştiinţă, *Pădurea spânzuraţilor* ne înfăţişează destinul lui Apostol Bologa, un destin determinat de conflicte sociale şi naţionale, care, de fapt, se decide în subconştientul tulbure al eroului.

Personaj urmărit de dureroase obsesii, torturat de o acută nevoie de a-şi legitima o identitate lăuntrică, Bologa e definit în mod explicit chiar de autor, într-o notă cu aspect confesiv: „Apostol e cetăţean: o părticică din eul cel mare al statului; o rotiţă într-o maşinărie mare; omul nu e nimic decât în funcţie de stat. // Apostol devine român: pe când statul e ceva fictiv şi întâmplător, putând întruni oameni străini la suflet şi aspiraţii, neamul e o izolare bazată pe iubire, chiar instinctivă. Statul nu cere iubire, ci numai devotament şi disciplină omului, pe când neamul presupune o dragoste frăţească".

Se poate afirma că Apostol Bologa e, cum ar spune Hegel, o „conştiinţă nefericită", în măsura în care lui îi este peste putinţă să soluţioneze interior contradicţia acută dintre existenţă şi esenţă, materializată aici în antinomia *societate/ comunitate*, implicând în sine şi o dialectică a realului şi idealului, care constituie, de fapt, resortul creaţiei lui Rebreanu. Rezolvarea unei astfel de antinomii nu e întrevăzută de autor decât printr-o soluţie radicală, prin moartea personajului principal, moartea putând fi considerată ca o expiere a vinei de a fi luptat împotriva conaţionalilor săi. Există aici o

dostoievskiană dialectică a vinei şi a expierii ce funcţionează în chip mai mult sau mai puţin obscur şi care este detaliată în plan psihologic cu acuitate analitică de scriitor.

Sondajul psihologic la care apelează Rebreanu este asumat din dorinţa modernizării romanului românesc, dar şi ca o necesitate a sincronizării literaturii române cu literatura europeană. G. Călinescu vede drama lui Apostol Bologa din perspectiva crizei unui suflet mediocru, aflat în luptă cu o dramă peste puterile sale. Meritul incontestabil al prozatorului e însă mai ales acela de a fi analizat cu minuţie resorturile psihologice şi sociale ale dramei.

Apostol Bologa este ofiţer în armata austro-ungară, un ofiţer ce are o conştiinţă a datoriei fermă, la început, percepând obligaţiile care îi revin cu o anume ardoare. El obţine decoraţii pe front, în Galiţia şi Italia. Condamnarea cehului Svoboda i se pare, la început, un act de dreapta justiţie. Ştirea că regimentul din care face parte va fi dislocat în Transilvania îl descumpăneşte. Aflat într-o dilemă sfâşietoare, Bologa încearcă să dezerteze pe frontul rusesc, dar este rănit. Drama morală revine în momentul în care află că trebuie să judece câţiva ţărani români din zona frontului, acuzaţi de fraternizare cu inamicul.

Bologa nu poate, însă, semna o sentinţă împotriva conştiinţei sale de român, astfel încât dezertează, însă e prins şi executat. Moartea devine aici o izbăvire, în măsura în care absolvă eroul de orice mustrare de conştiinţă. Cauza dramei pe care o trăieşte atât de intens Apostol Bologa este dublă. Mai întâi, e vorba de o cauză obiectivă, de monstruozităţile războiului şi de dualismul antagonic stat/ popor. Motivaţia dramei mai este, însă, justificată psihologic, prin comportamentul şi reacţiile eroului.

Apostol Bologa întruchipează, în fond, tipul intelectualului, cu toate aporiile şi dilemele ce îi marchează acestuia existenţa exterioară şi lăuntrică. Copil fiind, el este crescut de un tată sever şi de o mamă cu convingeri religioase. Crescând, se transformă într-un adolescent cu porniri contradictorii. Obişnuit fiind să aibă mereu un sprijin moral, moartea tatălui îl face să se simtă singur, înstrăinat. Bologa e un personaj ce şovăie neîncetat între certitudini. Dorinţa de a-şi oferi răspunsuri precise unor întrebări tulburătoare îl torturează fără încetare, oferindu-i personajului statutul unui damnat, al unui erou tragic. Pe frontul românesc nu există pentru erou decât o alternativă: să-şi facă „datoria” sau să dezerteze, astfel încât, neputând ieşi din

impas, neputând soluţiona această dilemă chinuitoare, el acceptă moartea ca unică soluţie.

Până la urmă, destinul tragic al lui Bologa, condiţia sa de „conştiinţă nefericită" provine din lipsa de decizie, din incapacitatea organică a personajului de a-şi asuma o decizie netă. Această lipsă de hotărâre e, fără îndoială, motivată psihologic, prin acest moment dramatic de alternativă, pe care personajul nu-l poate depăşi.

Analiză a unui caz de conştiinţă, romanul *Pădurea spânzuraţilor* evocă şi absurditatea luptei, atmosfera ilogică a războiului, raportate necontenit la stările sufleteşti ale personajelor, la reacţiile lor instinctive, organice. De precizat că autorul nu relatează în mod direct scene de luptă; el sugerează, mai degrabă, doar atmosfera apăsătoare, absurdă şi tragică a frontului.

Liviu Rebreanu se dovedeşte, prin romanul *Pădurea spânzuraţilor*, un deschizător de drumuri pentru proza de analiză psihologică românească. Romanul e structurat cu aceeaşi minuţie a ordonării evenimentelor narative, cu aceeaşi grijă pentru arhitectura de profunzime şi de suprafaţă a edificiului epic. În acest roman epicul, tama, se subordonează analizei atente a stărilor de conştiinţă, investigaţiei universului lăuntric al personajelor.

Şi în romanul *Răscoala* ni se dezvăluie crezul artistic al lui Rebreanu, anume acela că durabilitatea operei de artă e direct proporţională cu cantitatea de viaţă prezentă în ea. Şi aici, proza cu caracter obiectiv, predominant realistă e dimensionată pe un fundal social amplu, panoramic, iar impersonalitatea viziunii artistice nu exclude cu totul un substrat etic, abia sugerat de autor.

În ceea ce priveşte geneza romanului, se poate afirma că scriitorul a purtat proiectul acestei vaste construcţii epice timp de aproape douăzeci şi cinci de ani. Rebreanu a avut intenţia de a scrie o trilogie a provinciilor româneşti, pe care a realizat-o parţial. Modelele, mărturisite, sunt Zola (cu la *terre*), Reymont (cu *Ţăranii*) şi Maupassant. Un rol important în redactarea textului acestei opere l-a jucat şi stabilirea temporară a scriitorului la Valea Mare (judeţul Argeş), zonă unde răscoala din 1907 cunoscuse proporţii însemnate. Pentru scrierea romanului, Rebreanu a recurs la o documentare masivă, a discutat cu ţăranii participanţi la răscoală, a citit articole din presa epocii, a consultat lucrări de istorie, a citit dezbaterile parlamentare privitoare la revoltă etc.

Din punct de vedere compoziţional, romanul *Răscoala* e structurat pe două planuri narative: unul care înfăţişează viaţa ţăranilor din Amara şi celălalt ce prezintă viaţa unui grup de moşieri, oameni politici, gazetari ce au relaţii cu „chestiunea ţărănească". De remarcat că cele două planuri narative se intersectează adesea, personajul ce face legătura între ele fiind Titu Herdelea.

Cartea este alcătuită din două părţi: *Se mişcă ţara* (cu capitole precum *Răsăritul*, *Pământurile*, *Flămânzii*, *Flăcările* etc.) şi *Focurile* (capitole: *Scânteia*, *Flăcări*, *Sângele*, *Apusul*). Materia epică a romanului e organizată prin procedeul gradaţiei ascendente şi gândită într-o construcţie narativă simetrică, circulară. Astfel, două elemente ce ar verifica circularitatea operei sunt faptul că ea începe cu capitolul *Răsăritul* şi se încheie cu capitolul *Apusul*, după cum problema pământului e aceea care deschide şi închide orizontul epic al romanului.

Tehnica de compoziţie fundamentală pe care o valorifică Liviu Rebreanu este *tehnica contrapunctului*, prin care scriitorul aduce succesiv în prim-plan secvenţe epice din cele două planuri ale operei.

În centrul romanului *Răscoala* este plasat eroul colectiv, masa de ţărani. Pentru a contura spaţiul epic dramatic al revoltei, Rebreanu apelează la procedeul acumulărilor succesive de fapte aparent minore ce conduc la amplificarea nemulţumirilor şi la accentuarea răzvrătirii ţăranilor.

Principalele momente ce concură la declanşarea răscoalei sunt: furtul inventat de Cozma Buruiană, arestarea învăţătorului Dragoş, considerat un instigator al ţăranilor, refuzul Nadinei de a negocia cu ţăranii în privinţa vânzării moşiei Babaroaga, zvonurile care circulă în legătură cu o posibilă împărţire a pământului către ţărani. Nemulţumirile acumulate punctual vor izbucni, în cele din urmă, năvalnic, culminând cu scena uciderii lui Miron Iuga. Capitolul *Petre Petre* este, de fapt, cel ce marchează apogeul represiunii. Acest capitol este realizat prin tehnica scenariului de film, în care alternează scene de masă – gros-planuri –, cu scene individuale, cu figuri aşezate în prim-plan. Sugestivă este împletirea imaginilor auditive (plângea, striga, gâfâia, răcnea), cu elementele vizuale, prezente mai ales în descrierea armatei.

Modalităţile de realizare a personajului colectiv sunt foarte diverse. Se pot aminti: dimensionarea enormă, decuparea amănuntului

semnificativ, tehnica detaliului intens realist, prezenţa elementului fabulos, folosirea unor procedee şi tehnici aparţinând cinematografiei, caracterizarea personajului colectiv de alte personaje (Ilie Rogojinaru, Miron şi Grigore Iuga) etc.

Ceea ce frapează în descrierea eroului colectiv e stilul „cenuşiu" sau, mai degrabă, aparenta lipsă de stil prin care impresia de autenticitate este mult sporită, intensificată. Cu toată această impersonalitate stilistică, fraza e gândită şi construită în mod plastic, cu o anume tensiune a sintaxei şi a tonalităţii epice.

Deşi scriitorul vizează să circumscrie epic mai ales eroul colectiv, totuşi, sunt surprinse şi câteva individualităţi distincte: Serafim Mogoş, Leonte Heruvimu, Trifon Guju, Luca Talabă, Marin Stan ş.a. Se detaşează, dintre aceste individualităţi, Petre Petre, un adevărat purtător de cuvânt al răsculaţilor, ins dârz, înzestrat cu simţ justiţiar, curajos şi inteligent.

În cel de al doilea plan al romanului *Răscoala* regăsim un grup de moşieri, arendaşi, politicieni, ce se află în raport cu problema ţărănească. Pământul, cuvânt-cheie al naraţiunii, e criteriul ce diferenţiază eroii cărţii, îi delimitează şi le conferă o anume individualitate prin raportare.

Titu Herdelea este un personajliant, comentator al evenimentelor şi, în acelaşi timp, un raisonneur ce pune în scenă, mediat, perspectiva auctorială asupra evenimentelor. Titu Herdelea este cel care va pune, la începutul romanului, întrebarea-cheie, care explică, în fond, întreaga desfăşurare a acţiunii: „Dar pământurile oamenilor, unde sunt?"

Miron Iuga întruchipează tipul boierului patriarhal, a boierului „de neam", asemeni lui Dinu Murguleţ din romanul lui Duiliu Zamfirescu. Legat de pământ, dârz, autoritar în relaţiile cu ţăranii, el are, totodată, şi o voinţă inflexibilă, arogându-şi dreptul de stăpân absolut asupra pământurilor sale, dar şi asupra ţăranilor. Miron Iuga reprezintă, cum lesne se poate observa din paginile romanului, vechea mentalitate cu privire la pământ. Pe de altă parte, trebuie să observăm că personalitatea sa este reflectată în chip diferit în conştiinţa personajelor, rezultând de aici o imagine sintetică asupra sa, imagine alcătuită din mai multe perspective şi unghiuri de vedere.

Grigore Iuga, fiul lui Miron Iuga are o cu totul altă concepţie asupra pământului decât tatăl său. Pentru el proprietatea asupra

pământului nu este nimic altceva decât un mijloc ce îi asigură o existenţă liniştită. El are vederi liberale, căutând, adesea, să-şi depăşească clasa socială căreia îi aparţine. Astfel, el înţelege „chestiunea ţărănească", chiar dacă nu poate oferi soluţii practice pentru îmbunătăţirea sorţii ţăranilor. Impresionat de tragedia pe care o trăiesc ţăranii, el este totuşi o fire contemplativă, un spirit aproape abulic, melancolic, înnobilat de sentimentul iubirii, în care nu acceptă compromisuri. În viziunea sa, „femeia frumoasă trebuie să înnobileze existenţa, nu s-o întineze". Viziunea lui Grigore Iuga este, aşadar, în mod fatal limitată de poziţia sa de clasă. Scriitorul întruchipează epic şi alte personaje aparţinând acestui al doilea plan narativ, cum ar fi Cosma Buruiană, Ilie Rogojinaru, Efialte Platamonu, Boiangiu, Baloleanu etc.

Roman fluviu, cu o viziune amplă asupra existenţei şi cu o tonalitate de epopee, romanul *Răscoala* se detaşează prin arta expresivă cu care este prezentată psihologia eroului colectiv. Tudor Vianu găsea, între elementele novatoare ale operei, „viziunea unanimistă", „viziunea stărilor de mulţime şi a omului ca element al grupului social". Ne întâmpină, în această operă literară, o intuiţie suplă şi profundă a manifestărilor „gloatei". Astfel, la început totul se desfăşoară lent, pentru ca mai apoi să se amplifice, într-un conflict de proporţii aproape apocaliptice.

Dimensiunea operei, epopeică, are ca suport un stil de o extremă concizie şi proprietate, limpede şi sobru. Regăsim aici imperativul rebrenian al „stilului nevăzut", nevăzut în sensul obiectivării şi al adecvării la realitate. G. Călinescu remarca, în legătură cu acest stil, că „Frazele considerate singure sunt incolore, ca apa de mare ţinută în palmă; câteva sute de pagini – au tonalitatea neagră-verde şi urletul mării".

Romanul *Răscoala* poate fi privit, dintr-un alt unghi, şi ca un examen clinic al claselor stăpânitoare, astfel încât ochiul critic al prozatorului se regăseşte în multe pasaje ale acestei opere care circumscrie un vast tablou al unei mişcări sociale. Din roman se desprinde şi ideea rupturii lui Rebreanu de tradiţia literară semănătoristă. Dacă aceasta din urmă idealiza boierimea de neam, o aureola, din perspectiva unei viziuni patriarhale, Rebreanu renunţă la orice urmă de idealism ori edulcorare, prezentând realităţile prin prisma unei viziuni impersonale, de o obiectivitate suverană.

Scriitorul se dovedeşte în creaţia sa un observator atent al masei. În aparenţă, aceasta acţionează după legi lipsite de raţionalitate, comportându-se totuşi ca un organism bine închegat, cu articulaţii precis asamblate.

Prin romanele sale, Liviu Rebreanu se impune în literatura română ca un reprezentant de frunte al realismului românesc, un scriitor ce a contribuit în mod decisiv la sincronizarea prozei româneşti cu cele mai notabile realizări epice europene.

CAMIL PETRESCU

Născut la 9 aprilie 1894 la Bucureşti, Camil Petrescu moare la 14 mai 1957 la Bucureşti.

A fost prozator, dramaturg, poet şi eseist.

Studiază la colegiul „Sf. Sava" şi Liceul „Gh. Lazăr" din Bucureşti. Din 1913, urmează cursurile Facultăţii de filosofie şi litere din Bucureşti. Debutează în ziarul *Facla* (1914). Ia parte la primul război mondial (1916 – 1918), experienţă consemnată în *Ultima noapte de dragoste*, *întâia noapte de război*. Tot acum concepe şi redactează dramele *Jocul ielelor* (1916 – 1919) şi *Act veneţian* (1919).

Din 1920 colaborează cu versuri la *Zburătorul*. Întemeiază şi conduce publicaţii literare precum *săptămâna muncii intelectuale şi artistice* (1924) şi *Cetatea literară* (1925 – 1926). În 1930 apare *Ultima noapte de dragoste*, *întâia noapte de război* şi, în 1933, *Patul lui Procust*. Tot în 1933 se disociază de gruparea *Zburătorului* (pamfletul critic *E. Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile*).

Între 1933 şi 1943 abandonează preocupările literare, consacrându-se unor studii filosofice (are ambiţia unui sistem original: „substanţialismul"). După al doilea război mondial scrie romanul *Un om între oameni* (1953 – 1957) şi piesele *Bălcescu* şi *Caragiale în vremea lui* (1957). Membru al Academiei Române (1948). Camil Petrescu a militat împotriva „spiritului calofil", modelul literaturii devenind astfel jurnalul, confesiunea. Prin campania împotriva „stilului frumos", Camil Petrescu a pus bazele unui nou stil narativ, pe care romanul îl va adopta imediat.

Alături de E. Lovinescu sau de G. Călinescu, Camil Petrescu rămâne una din cele mai proeminente conştiinţe literare ale epocii interbelice, întrucât datorită lui s-au conturat cu pregnanţă anumite tendinţe haotice ale perioadei.

Manifestul literar cel mai cunoscu al lui Camil Petrescu este

articolul său *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*. Punctul de plecare al articolului îl constituie teza conform căreia „știința şi filosofia timpului „nostru" nu-şi au încă „o literatură epică într-adevăr corelativă" şi că trebuie să se remedieze acest decalaj. Ceea ce se cere mai întâi prozatorului e să-şi modifice concepţia învechită asupra „realităţii". Filosofia modernă, care l-a influenţat decisiv pe Camil Petrescu, a impus înţelegerea realului sub forma unui proces, a unei deveniri continue. Aceasta nu înseamnă însă, după cum precizează scriitorul, „o cotropire a iraţionalului, ci doar o eliminare a determinismului mecanicist, simplist, atomist".

De asemenea, formele realului trebuie înţelese sub semnul unicităţii şi al inefabilului şi nu al repetabilităţii. Camil Petrescu observă, astfel, că: „Tot ce e dat istoric e organic şi are un caracter de unicitate, integral opus unificării tipice, automate, simplificatoare". Acest nou concept de „realitate" va atrage şi o modificare a viziunii asupra cunoaşterii. Se cerea astfel o adecvare a cunoştinţelor umane la noua structură a realului. Problema fundamentală a literaturii lui Camil Petrescu e, de fapt, o problemă de cunoaştere. În acest sens, scriitorul întreprinde o severă critică a cunoaşterii. Poziţia lui Camil Petrescu este, astfel, una amintelectualistă, căci prozatorul arată că „noţiunea sau conceptul" reprezintă un factor de eroare, căci „formele unice nu pot fi întocmai înregistrate şi exprimate raţional" şi că „un concept nu se poate aplica realităţii concrete".

Disociind între „abstracţiune" şi „intuiţia concretă", autorul îşi manifestă înclinaţia spre aceasta din urmă. În subsolurile romanului *Patul lui Procust* (1933), scriitorul face elogiul scriitorului neprofesionist, al diletantului (personajul doamna T.), a celui care „exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a trăit". Scriitorul acuză în schimb pe creatorul preocupat doar de „stil", deoarece aceasta presupune o carenţă în ordinea autenticităţii şi a veridicului. Aceeaşi problematică a cunoaşterii se răsfrânge şi asupra tipologiei umane din romanele lui Camil Petrescu.

Se poate stabili, astfel, o opoziţie între două categorii de personaje: o categorie de personaje dominate de prejudecăţi, de idei preconcepute (Nae Gheorghidiu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, şi Emilia Răchitaru din *Patul lui Procust*) şi o altă categorie de personaje caracterizate printr-o maximă spontaneitate a reacţiilor şi trăirilor (doamna T., Ştefan Gheorghidiu).

Tipologia umană a romanelor lui Camil Petrescu este o tipologie a inteligenţei. La Camil Petrescu iubirea însăşi devine o formă de cunoaştere. Din acest punct de vedere, prozatorul conturează două moduri de a privi iubirea; pentru Ştefan Gheorghidiu (*Ultima noapte de dragoste*, *întâia noapte de război*) şi Fred Vasilescu (*Patul lui Procust*) dragostea presupune o absolută intimitate şi sinceritate. Dacă la Stendhal sau Marcel Proust iubirea e alimentată de imaginea mentală, iubirea fiind produsă de absenţa fiinţei iubite, în opera lui Camil Petrescu iubirea e presupusă de întâlnirea a două fiinţe.

Opera lui Camil Petrescu ilustrează o aventură a spiritului mai mult decât o doctrină. Din punct de vedere al concepţiei generale, ea are o conformaţie omogenă.

Importanţa lui Camil Petrescu e de a fi pus în centrul creaţiei sale o tematică mai gravă şi mai profundă decât avusese literatura română până atunci, o tematică dintr-un domeniu al spiritului. Pe această cale s-a produs procesul modernizării romanului românesc. În domeniul esteticii teatrului, cea mai importantă lucrare a lui Camil Petrescu este *Modalitatea estetică a teatrului*, în care, operând cu o documentaţie vastă, comentată polemic, autorul încearcă o descriere istorică şi o definire a specificităţii reprezentaţiei dramatice din punct de vedere al relaţiei dintre textul dramatic şi realizarea lui scenică. Camil Petrescu e teoreticianul şi autorul unui teatru psihologic, gândit ca un act de cunoaştere. Obsesia absolutului şi conştiinţa inexistenţei sale obiective alimentează căutarea lui în interior, astfel încât individul îşi construieşte o lume a ideilor sale. În acest univers, confruntarea „conştiinţei pure" cu existenţa provoacă, spre deosebire de teatrul clasic, un conflict de idei şi nu unul de caracter sau temperament.

Camil Petrescu teoretizează astfel o dramă de conştiinţă, cu atât mai puternică cu cât luciditatea personajelor este mai mare: „câtă luciditate, câtă conştiinţă pură atâta dramă". De aceea eroul predilect al teatrului lui Camil Petrescu e intelectualul. Literatura lui Camil Petrescu e axată pe „conştiinţa unei diferenţieri psihice structurale, pe care o presupune viaţa intelectuală".

Personajele lui Camil Petrescu sunt personaje ce „au văzut idei", ele nu luptă cu destinul, ci cu conceptele absolute ale justiţiei sociale sau ale iubirii. Din perspectiva autenticităţii, Camil Petrescu abandonează teza omniscienţei naratorului clasic, punând accent pe valorile interiorităţii proprii: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce

înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu… Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti (…) Orice aş face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi".

Această viziune asupra interiorităţii ca sursă a autenticităţii narative, are repercusiuni şi asupra temporalităţii naraţiunii, căci, Camil Petrescu, pornind de la teza bergsoniană a realităţii ca durată pură, consideră că singurul timp ce conferă autenticitate e *prezentul*. În acest prezent (flux al conştiinţei) intră şi amintirile involuntare: „În mod simplu, voi lăsa fluxul amintirilor. Dar, dacă tocmai când povestesc o întâmplare, îmi aduc aminte, pornind de la un cuvânt, de o altă întâmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză şi povestesc toată întâmplarea intercalată".

Romanul *Ultima noapte de dragoste*, *întâia noapte de război* (1930) are o structură dual: subiectivă şi obiectivă.

Romanul e povestea unei iubiri situate sub semnul geloziei, care se consumă într-un cadru marcat de împrejurările primului război mondial. Scrisă la persoana întâi, cartea începe în stil balzacian, prin descinderea în spaţiu şi timp: „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte cu un regiment de infanterie din capitală la fortificarea Văii Prahovei, între Buşteni şi Predeal".

Doar în aparenţă neunitar, conţinutul romanului se organizează în jurul unei drame de conştiinţă, a lui Ştefan Gheorghidiu. Eroul e obligat mai întâi să trăiască o dramă a incertitudinii în iubire şi, apoi, pe aceea a războiului. Cheia interpretării întregului roman e oferită chiar de autor. „Câtă luciditate, atâta existenţă şi, deci, atâta dramă".

Din punct de vedere compoziţional, romanul cuprinde povestea începutului şi a destrămării iubirii dintre Ştefan Ghiorghidiu şi Ela, soţia sa, pe fundalul primului război mondial. Rememorările lui Ştefan Gheorghidiu, filtrate de trecerea timpului, asupra iubirii sale, ne oferă imaginea unei căsătorii sărace, dar împlinite, prin comunicare, de sentimente. Student la filosofie, căsătorit de asemenea cu o studentă, Gheorghidiu are o viaţă conjugală armonioasă.

Capitolul *Diagonalele unui testament* tulbură acest echilibru. Fiind moştenitorii unei averi considerabile, Ştefan Gheorghidiu descoperă că soţia sa e cointeresată de problemele materiale, apoi, sub influenţa unei verişoare (Anişoara), e atrasă în lumea mondenă, care

se afla pentru Ştefan Gheorghidiu, prin lipsa de preocupări şi de orizonturi, în deplină contradicţie cu viaţa lor de la început.

Schimbările pe care le observă îi provoacă o criză morală, declanşând reacţii puternice, care vor culmina cu hotărârea de a rupe definitiv legăturile conjugale.

Peste această dramă a incertitudinii şi a geloziei se suprapune drama războiului. Drama sufletească, provocată de incertitudine şi gelozie, a lui Ştefan Gheorghidiu, se va estompa, va trece în plan secund, în faţa realităţii tragice a războiului. Jurnalul de campanie al eroului descoperă o realitate crudă, dramatică, a combatantului de rând: nu atacuri vitejeşti, eroism, ci ordine date anapoda, marşuri lungi şi conştiinţa gravă a trăirii cu continua perspectivă a morţii în faţă.

Unele capitole (*Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*) reliefează imagini apocaliptice. Nimeni nu a surprins, până la Camil Petrescu, cu mai multă veridicitate războiul, văzut prin prisma combatantului de rând. N. Manolescu observa că: „de pe scena istoriei, războiul se mută pe aceea a conştiinţei individuale".

Reîntors, în urma rănirii sale, la Bucureşti, Ştefan Gheorghidiu nu mai are puterea de a se întoarce la vechea dramă familială. Comportarea soţiei i se pare falsă, teatrală, inautentică şi interesată, iar hotărârea de despărţire, pe care o şi duce până la capăt, i se pare singura soluţie care poate să-l elibereze de povara trecutului.

Novator în arta romanului, Camil Petrescu reuşeşte să realizeze o scriere de certă autenticitate, asigurată de filtrarea evenimentelor prin prisma unei conştiinţe care devine centru de iradiere şi de organizare a a elementelor subiectului. Autorul nu dă prioritate fabulaţiei, subiectului în sine, ci ecourilor pe care evenimentele narate le au în conştiinţele personajelor. Camil Petrescu e, după N. Manolescu (*Arca lui Noe*) „probabil cel dintâi la noi care a simţit nevoia să coboare, în romanele sale, viaţa de pe scenă în stradă".

Ştefan Gheorghidiu suferă, ca şi alţi eroi ai lui Camil Petrescu, drama inflexibilităţii. Alcătuit din esenţe sufleteşti superioare, urmărind absolutul în toate, Gheorghidiu are tăria de a-şi făuri un tipar existenţial căruia îi subordonează, cu demn orgoliu, întreaga lume.

Treptat, Ştefan Gheorghidiu descoperă un contrast insurmontabil între modelul său existenţial şi realitatea concretă. Gheorghidiu e un spirit absolutist, dar care îşi şi problematizează la nesfârşit trăirile. În război, stăpânit de aceeaşi sete de certitudine,

Gheorghidiu e acum un combatant fără identitate. Războiul, receptat de narator în două planuri, acela al realităţii imediate şi cel al reflectării acesteia în conştiinţă, ne dezvăluie în Ştefan Gheorghidiu nu un erou, ci o fiinţă abrutizată de panică şi groază.

Ela e produsul viziunii naratorului. Chipul Elei se construieşte din viziunea retrospectivă şi selectivă a naratorului. Marea artă a lui Camil Petrescu stă în capacitatea extraordinară de a surprinde, într-o viziune personală, o devenire, un proces treptat de destrămare a mitului iubirii.

Nae Gheorghidiu este un personaj conturat în linii realiste, fin polemist, dar de o spiritualitate ieftină, feroce în afaceri, cu o mare reputaţie în lumea politică.

Tănase Vasilescu-Lumânăraru milionarul analfabet, gata să piardă şi să câştige „căci aşa-i în afaceri", are un respect magic pentru cuvântul scris şi pentru cel care-l scrie.

Camil Petrescu e un analist subtil al stărilor de conştiinţă, pe care le supune unui proces permanent de obiectivare şi determinare. Sondarea stărilor interioare, a proceselor de conştiinţă, dublată de spiritul polemic, dau stilului o vibraţie intelectuală intensă, nervoasă. Comparaţia este figura privilegiată, ca trop al cunoaşterii. Epitetul este rar.

Romanul *Patul lui Procust* continuă problematica propusă în primul roman. El readuce în prim-plan drama intelectualului român, intransigent în păstrarea nealterată a conştiinţei şi demnităţii sale, în impactul cu o societate bazată pe afacerism şi mediocritate.

Drama lui Ladima repetă drama lui Ştefan Ghirghidiu şi a lui Gelu Ruscanu.

Structural romanul e scris la persoana întâi, dar numărul celor care se confesează e mai mare, autorul oferindu-ne adevărate „dosare de existenţă" într-o succesiune permanentă de planuri narative articulate prin procedeul rememorărilor narative.

Romanul cuprinde, din punct de vedere compoziţional, trei scrisori ale D-nei T adresate autorului, jurnalul lui Fred Vasilescu, un epilog al autorului şi notele de subsol ale acestuia.

Perspectiva naratorială este aici multiplă (Fred Vasilescu, G.D. Ladima, D-na T, Emilia Răchitaru etc.)

Titlul romanului, raportându-se la legenda mitologică antică, devine metaforă şi simbol. „Patul lui Procust" e societatea însăşi, ostilă

valorilor intelectuale. Această societate îşi impune tiparul său de existenţă, căruia eroii nu-i pot rezista. Eroii lui Camil Petrescu din acest roman sunt nişte oameni mutilaţi care, sub presiunea crescândă şi deformatoare a societăţii, nu rezistă; „Patul lui Procust" poate fi, lărgind sfera, un tipar de idealitate pe care fiecare personaj şi-l făureşte conform propriei viziuni şi în limitele căruia îi fixează pe cei din jur.

Eroii sunt, astfel, indivizi care mutilează şi sunt, concomitent, mutilaţi întărind prin acest realism al viziunii jocul de oglinzi din care se reface drama fiecăruia. Substanţa romanului *Patul lui Procust* e alcătuită nu doar din elemente transfigurate artistic, ci şi din anumite elemente autobiografice, care ţin de experienţa sa de viaţă.

George Demetru Ladima e poetul menit să fie „fatal şi greu cenzurat de moarte". El e spiritul donquijotesc în luptă cu morile de vânt ale societăţii, îşi acceptă cu luciditate destinul, cu o intransigenţă dictată de propria lui conştiinţă, deoarece nu e capabil să suporte maşinaţiile de culise ale acestei lumi.

Există în Ladima o tortură a conştiinţei căreia încearcă în zadar să-i găsească alinarea într-o iluzorie împlinire erotică. Dragostea sa pentru Emilia e refugiul său, care se năruie în final: „Ceea ce simt pentru tine nu e nici dragoste, nici ură: E ceea ce simte somnambulul pentru lună".

Fred Vasilescu, fiul lui Tănase Vasilescu-Lumânăraru e, aşa cum el însuşi o spune, frate de suflet cu Ladima, dar jocul aparenţelor şi esenţelor e, şi în acest caz, înşelător. „Spirit monden, diplomat şi aviator", el trăieşte din plin drama celui neînţeles şi drama neîmplinirii prin iubire. El are o taină ce rămâne nedescifrată, e un personaj care se împlineşte prin pierdere şi se eliberează prin scris. Ca şi Ladima, el aparţine acelor „suflete tari", care „au văzut idei".

Ca şi Ladima, Gelu Ruscanu sau Ştefan Gheorghidiu, şi Fred Vasilescu se prinde în „jocul ielelor". Drama sa existenţială se consumă, ca şi în cazul celorlalte personaje, pe fundalul unui ireconciliabil contrast între realitatea socială şi aspiraţie.

Doamna T suferă cel mai puţin dintre aceste personaje de procesul de realizare. Ea ni se dezvăluie din propriile-i scrisori adresate autorului, din jurnalul lui Fred Vasilecu şi din epilogul al doilea, consemnat de scriitor. E cel mai reuşit personaj feminin din opera lui Camil Petrescu, prozatorul circumscriindu-i figura într-o

aură de intelectualitate. Femeie de o frumuseţe interioară, nervoasă, ea trăieşte din plin, cu toată fiinţa ei, personificând viaţa însăşi. Doamna T are o existenţă nelineară, care se consumă necenzurat în iubire, unul din modurile fundamentale de a se manifesta ale personajului.

Femeie „iubită de toţi bărbaţii", Doamna T îşi trăieşte într-un intens zbucium interior drama de a nu se putea împlini prin iubire.

Opusă Doamnei Te *Emilia Răchitaru*, o actriţă de mâna a doua, care e văzută în culori şi dimensiuni diferite de personajele reflectorii; e privită ca o iubită ideală de Ladima sau ca o blondă spălăcită, grăsuţă şi vulgară, mediocră de Fred Vasilescu.

Elementul liant în economia romanului, Emilia Răchitaru deţine o perspectivă narativă – cheie: aceea a societăţii cu care se confundă.

Spiritul anticalofil, pe care autorul îl enunţă programatic în sfaturile adresate doamnei T sau lui Fred Vasilescu, porneşte mai degrabă din sensul introspecţiei, din analiză.

Adversar al stilului „frumos", „împodobit", autorul îşi proclamă implicit aderenţa pentru scrisul adevărat, capabil să sondeze adâncurile conştiinţei.

Din această perspectivă analitică derivă *intelectualitatea* scrisului camilpetrescian, tensionarea sa permanentă şi vibraţia interioară. Sondarea proceselor de conştiinţă propune permanente corelări cu factori obiectivi, realizate de prozator şi prin folosirea predilectă a comparaţiei dezvoltate şi a epitetului. Ele sunt utilizate de autor mai ales în sprijinul analizei, al introspecţiei. Anticalofilia e, însă, mai curând principiu teoretic, pentru că scriitorul e un desăvârşit stilist. Scrisul e subordonat, în opera lui Camil Petrescu, iluminării proceselor de conştiinţă.

Stilul lui Camil Petrescu e unic, inconfundabil, ca întreaga sa operă de romancier, care rămâne o piatră unghiulară a romanului românesc modern.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Născută la 8 decembrie 1876, în comuna Iveşti (Galaţi), moare la 5 martie 1955 la Bucureşti.

Studiază la un pension de domnişoare. La 20 de ani se mărită cu magistratul Nicolae Papadat. Debutează în 1912, în ziarul la *politique* cu un necrolog, iar din 1913 trimite încercări de proză lirică la *Viaţa românească*. Debutează editorial cu volumul *Ape adânci* (1919),

comentat favorabil de Garabet Ibrăileanu soră de caritate la Focşani în timpul primului război mondial, experienţă ce va fi transfigurată în romanul *Balaurul* (1923). După război (1918) se apropie de gruparea de la *Zburătorul*. La sfaturile lui Eugen Lovinescu evoluează către o proză „obiectivă", inaugrată cu ciclul familia Halippa (*Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach*, *Drumul ascuns*, *Rădăcini*).

Din 1933 se stabileşte la Bucureşti. Obţine marele premiu al S.S.R. în 1936 pentru *Logodnicul* şi Premiul naţional pentru proză (1946).

Importanţa scriitoarei decurge din modernitatea profundă, atât de viziune, cât şi de artă literară. Originalitatea Hortensiei Papdat-Bengescu derivă din modul de tratare a personajului. Oprindu-se asupra realităţii sufleteşti, prozatoarea distinge două forme de existenţă: o stare a ei de simplă *virtualitate*, pe de o parte, şi o stare *în act*, pe de altă parte. În fiecare din aceste două stări, sufletul se prezintă ca o realitate corporală. În viziunea Hortensiei Papadat-Bengescu sufletul are un aspect „trupesc", chiar şi în starea sa de pură interioritate.

Prozele lirice din volumul *Ape adânci* (1919) sunt sondaje subtile ale propriului suflet. Descoperindu-se cu luciditate pe sine, Hortensia Papadat-Bengescu face o imersiune în sufletul feminin. În aceste proze, lirismului specific literaturii feminine i se adaugă un profund spirit de observaţie, înclinat spre reflexivitate, ca şi o deosebită capacitate analitică.

Primele colaborări la revista *Zburătorul*, strânse în volumele *Sfinxul* şi *Femeia în faţa oglinzii* (1921), îmbogăţesc proza Hortensiei Papadat-Bengescu, prin adâncirea şi perfecţionarea analizei, şi autoanalizei psihologice. Particularitatea cea mai importantă a prozatoarei e dată în opinia lui Eugen Lovinescu, de fuziunea lirismului cu spiritul analitic. În acest sens, în consens cu principiile estetice ale lui Lovinescu, prozatoarea depăşeşte lirismul şi subiectivismul din primele volume în favoarea unei literaturi obiective.

O formulă intermediară între lirism şi obiectivare o reprezintă romanul *Balaurul* (1923), jurnal al unei femei care, încercând să uite o decepţie sentimentală, trăieşte experienţa tragică a războiului. Dincolo de subiectivismul eroinei, relevat cu o tehnică obsesivă în descrierea balaurului monstruos ce personifică războiul, romanul oferă o imagine obiectivă a măcelului universal, a morţii colective, în faţa căreia

reacţiile individuale sunt atât de diverse.

Notaţia obiectivă, studiul comportamentelor şi analiza psihologică sunt prezente şi în *Romanţa provincială* (1925) şi *Desenuri tragice* (1926), unde prozatoarea fixează psihologii şi destine umane într-un demers narativ destul de edificator.

În romanele din *ciclul Hallipilor* lumea e privită detaşat, cu obiectivare. Literatura Hortensiei Papadat-Bengescu e o literatură de analiză, obiectivare şi descriere a stărilor de conştiinţă, a dramelor ce se ascund în spatele convenţiilor lumii parvenite de după primul război mondial. Interesul prozatoarei se îndreaptă spre capitală, „cetatea vie", în care protagoniştii – membri ai burgheziei parvenite – urmăresc să pătrundă în aristocraţie.

Ciclul Hallipilor urmăreşte destinul unei familii de-a lungul a două generaţii. Interesul acestui ciclu romanesc nu se centrează în jurul intrigii, a subiectului (care aproape lipseşte), ci în jurul psihologiei personajelor, a duplicităţii lor morale ce oscilează între necesitatea păstrării aparenţelor şi tiranicele impulsuri instinctuale. Descompunerea morală a personajelor e accentuată uneori de prăbuşirea fizică, scriitoarea descriind cazuri patologice, anomalii fizice, urmărite cu un ochi detaşat, rece, impersonal.

Tehnica analizei psihologice e folosită de scriitoare pentru a descoperi „trupul sufletesc" al personajelor, resorturile intime ce pun în mişcare această lume a intereselor, snobismului şi degenerării. Unitatea ciclului e asigurată de unitatea mediului în care trăiesc personajele şi de personajele înseşi, care apar şi-şi împletesc existenţa de la un capitol la altul, de la un volum la altul. Perspectiva multiplă, profunzimea investigaţiei asigură autenticitatea şi o formulă artistică nouă acestui ciclu care inaugurează romanul românesc de analiză.

Dramaturgia Hortensiei Ppadat-Bengescu (*A căzut o stea*, *Bătrânul*, *Medievala*, *Sora mea*, *Ana*) se remarcă prin vocaţia realistă a autoarei, prin ştiinţa punerii în scenă a situaţiilor dramatice şi prin conturul net al personajelor.

Concert din muzică de Bach

Romanul *Concert din muzică de Bach a* apărut în 1927 şi reprezintă pentru A. Lovinescu „o contribuţie hotărâtoare la procesul urbanizării literaturii noastre". Între calităţile romanului, E. Lovinescu observă că „puterea de creaţie observată se îmbină cu două calităţi contradictorii, lirismul frenetic şi incisivitatea. analizei psihologice

practicată cu pasiune ştiinţifică". Hortensia Papadat-Bemgescu posedă în acest roman un mod de a scrie cu totul original, viguros şi naiv, artificial şi organic, ezitant şi decis.

Tensiunea stilistică a acestei scrieri e rezultatul permanentei ciocniri între dorinţa de autenticitate şi canoanele estetice ale tradiţiei, care constrânge trăsăturile estetice în anumite tipare prestabilite.

Dimensiunea corporală, sensibilă, viscerală e cea mai importantă obsesie a scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu. Scriitoarea însăşi mărturiseşte că: „ceea ce scriu, ce cuget nu e în principal idei şi sentimente, ci senzaţia lor, de aici chinul, dorinţa de a reda nu descrierea senzaţiilor, ci senzaţia însăşi". Tema „trupului sufletesc", teoretizată şi ilustrată în *Fecioarele despletite*, primeşte în *Concert din muzică de Bach* noi valenţe şi dimensiuni prin confruntarea sa cu patologicul, cu boala.

Prinţul Maxenţiu, Sia, gemenii Hallipa, doctorul Rim – sunt personaje ce ilustrează prin, comportament şi psihologiile lor aspecte diferite ale raportului dintre corporalitatea şi mentalitatea individuală. Pompiliu Constantinescu vorbea, în acest sens, în legătură cu proza Hortensia Papadat-Bengescu, despre un „realism biologic", ca şi despre „reducţia unor personaje la condiţia de tipuri organic determinate".

Alături de tema existenţei fiziologice, se poate vorbi şi de tema degradării sociale şi morale, despre tema interiorităţii spaţiale şi psihologice sau despre tema cuplurilor în stadiul de disoluţie. Temele majore ale romanului sunt cele ale morţii şi ale muzicii, care devin elemente de structurare a materiei epice.

Un motiv important e şi acela al adulterului. Personajele cărţii sunt distribuite în triunghiuri afective. (Doctorul Rim, soţia sa – Sia; Maxenţiu, Ada Raziu – Lică Trubadurul; Drăgănescu, Elena Drăgănescu – Victor Marcian).

Susţinerea concertului pregătit de Elena Drăgănescu e intriga romanului. G. Călinescu arată că „vreo desfăşurare epică propriu-zisă nu există, ci numai o lentă mişcare în viaţa socială a unor familii, care sunt spionate rând pe rând de către scriitoare cu ajutorul personajelor care fac vizite şi sunt surprinse în dramele lor intime".

Eroilor Hortensiei Papadat-Bengescu le lipseşte „latura socialului activ" de factură balzaciană (spiritul pecuniar, ambiţia unei cariere sau sentimentul destinului) ceea ce le explică acestora infirmităţile, obsesiile şi traumele interioare. Ne găsim în faţa unei

lumi de aspiraţii terestre, care iubeşte aparenţa, convenţia, bunăstarea, luxul şi plăcerea fizică. Cu excepţia lui Lică Trubadurul (a cărui devenire socială e dirijată şi mobilizată de Ada Razu), personajele acestei cărţi sunt lipsite de energie, singura lor ambiţie şi grijă fiind aceea de a-şi păstra condiţia atinsă la un moment dat. Pe tot parcursul romanului se simte o anumită lentoare a existenţei, o încetinire a funcţiilor vitale, deriva şi degradarea indivizilor fiind ireversibilă. Atmosfera acestei lumi e crepusculară şi ea se naşte şi din tonalităţile epice ale operei.

De altfel, Hortensia Papadat-Bengescu respinge dinamismul reprezentării realist-obiective în favoarea unei relatări în care se îmbină naraţiunea şi analiza, descrierea existenţei şi comentariul, informaţia impersonală şi expresia lirică.

Stilul operei are încărcături baroce, cu nuanţe estetizante. Hortensia Papadat-Bengescu e o observare fascinantă a trăirilor psihologice urmărite până în straturile lor cele mai profunde. Hortensia Papadat-Bengescu e prima noastră scriitoare modernă care a coborât în infernul subconştientului şi al sufletului uman.

Tudor Vianu observă în *Arta prozatorilor români* că „omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competenţă oarecum tehnică, din unghiul unui biolog şi al unui clinician, care ştie de altfel că orice suferinţă a corpului e şi o boală a sufletului, un principiu al disoluţiilor morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv şi exact”.

Un aspect important al prozei Hortensiei Papadat-Bengescu e acela că nu impune *eroi*, personajele sale fiind lipsite de generalitatea tipică. Înclinaţia prozatoarei se îndreaptă spre cazurile particulare, situate la limita anormalităţii, în manieră naturalistă, spre studiul patologic şi al factorilor ereditari.

Concertul e pivotul de confluenţă pentru toate personajele. În jurul lui se ţese drama personajelor. Sub aspect comportamental, personajele sunt doar forme goale, supuse convenţionalismului. Eroii îşi trăiesc viaţa independent, ei nu sunt doar realităţi interioare, ci au şi o stare civilă bine determinată. Din punct de vedere al metodei narative, acţiunea e prezentată prin intermediul reflectării ei în conştiinţa unuia sau a mai multor personaje (care devin conştient martori, conştiinţe reflectorii).

În acest fel, acţiunea se relativizează, ea se suprapune atitudinii

personajelor în faţa evenimentelor. De asemenea, Hortensia Papadat-Bengescu studiază şi descrie reacţiile personajelor, face analogii psihologice. Analiza psihologică interferează adesea cu introspecţia psihologică, cu analiza efectuată de către personajele înseşi. Titlul romanului, *Concert din muzică de Bach* poate fi descifrat şi ca opoziţia dintre muzică – simbol al idealităţii şi frumosului etern şi realităţile concrete, banale şi prozaice.

Prin romanele sale, Hortensia Papadat-Bengescu a realizat o adevărată cronică de familie, prin viziunea totalizantă şi ambiţia momentalului, precum, în literatura universală, Thomas Mann, Roger Martin du Gard sau John Galsworthy.

Faţă de Liviu Rebreanu, la care primează observaţia socială a lumii, în opera Hortensiei Papadat-Bengescu accentul cade pe universalitatea şi specificitatea sufletească a indivizilor. *Concert din muzică de Bach* reprezintă, în proza românească interbelică, biruinţa „geometriei în spaţiu", proprie romanului european modern.

GEORGE CĂLINESCU

Născut la 19 ianuarie 1889, Bucureşti, George Călinescu moare la 12 martie 1965. Urmează şcoala primară la Iaşi şi Bucureşti şi liceul „Gh. Lazăr" din Bucureşti. Între 1919 – 1923 studiază la Facultatea de Litere din Bucureşti. Studii la Şcoala română din Roma (1923 – 1928). Colaborează la revistele: *Universul literar*, *Viaţa literară*, *Zburătorul*, *Gândirea* etc. Editează revistele *Sinteza* şi *Capricorn* (1930). Din 1933 e co-director la *Viaţa românească*, cu M. Ralea. Doctor în litere (1936) al Universităţii din Iaşi cu o teză despre msnuscrisul eminescian *Avatarii faraonului Tla*.

Din 1937 este conferenţiar de estetică şi critică literară la Facultatea de litere din Iaşi. În 1939 editează la Iaşi *Jurnalul literar*. Membru al Academiei din 1949.

G. Călinescu este un scriitor de formaţie enciclopedică.

A scris poezii, adunate în volumul *Poezii* – 1937 şi *Lauda lucrurilor* – 1963. Criticul e dublat de creator, de artist. Conform principiului că: „a înţelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul iniţial al operei", G. Călinescu încearcă să fundamenteze o metodă critică similară creaţiei. Criticul are mereu în vedere procesul istoric, evolutiv. Lirica sa e romantică, dar are şi elemente clasice şi moderne, ea se remarcă prin muzicalitate, intelectualitate şi cultură. Umorul disimulat, sentimentul iubirii, spiritul parodic şi livresc dau

măsura talentului poetic al lui G. Călinescu.

Lucrările de istorie şi critică literară cele mai importante sunt:

— *Viaţa lui Mihai Eminescu*.

— *Opera lui Mihai Eminescu*.

— *Ion Creangă* (*viaţa şi opera*) (1964).

— *Istoria literaturii române* 1941. *Compendiu* (1945).

— *Universul poeziei* – 1947; *N. Filimon* (1959); *Gr. Alexandrescu* (1962).

— *Vasile Alecsandri* (1965).

— *Principii de estetică* (*1939*), *Impresii asupra literaturii spaniole* (*1946*).

— *Sensul clasicismului* (*1946*), *Studii şi conferinţe* (*1956*).

— *Estetica basmului* (*1965*), *Scriitori străini* (*1967*).

Proza lui G. Călinescu cuprinde volumele:

— *Cartea nunţii* (1933), *Enigma Otiliei* (1938), *Bietul Ioanide* (1953), *Scrinul negru* (1960), *Trei nuvele* (1949).

În domeniul teatrului, Călinescu a scris piesele Şun *sau calea* netulburată şi *Ludovic al XIX-lea*

Biografia *Viaţa lui Mihai Eminescu* (1932) e lucrarea care l-a lansat pe G. Călinescu ca critic şi istoric literar. *Viaţa lui Mihai Eminescu* e o biografie neromanţată, un portret intelectual saint-beuvian, o lucrare de referinţă ce se bazează pe documentul esenţial al operei poetului, căruia i se consacră un studiu amplu privind filosofia practică şi teoretică, cadrul psihic, cadrul fizic, tehnica, locul în literatura română şi universală.

Opera lui Mihai Eminescu – iniţial în cinci volume, studiu refăcut apoi în două volume, cuprinde observaţii sintetice privind temele romantice, tehnica exterioară şi tehnica interioară. Contribuţia esenţială constă în relevarea valorii operelor postume, a ineditelor eminesciene, multe fiind publicate abia acum.

Un portret intelectual e conturat şi în monografia *Ion Creangă*. În această lucrare biografia e mult mai întinsă decât studiul operei. Specificul operei lui Creangă constă, după G. Călinescu, în jovialitate de tip rabelaisian, în formulările gnomice de extracţie folclorică, în erudiţia paremiologică şi în fabulosul realist.

Principiile şi metodologa folosită au fost definite în *Principii de estetică* (1939) şi în eseul din 1947 *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*. În această lucrare, ridicându-se împotriva scientismului

pozitivist, G. Călinescu concepe istoria literaturii ca pe un scenariu dramatic cu intrări şi ieşiri ale personajelor, ca pe o epopee cu eroi şi forme din succesiunea cărora se poate determina capacitatea de creaţie a poporului român şi trăsăturile caracterului naţional.

Istoria literaturii române de la origini până în prezent (1941) e capodopera creaţiei critice călinesciene. Cartea se deschide cu un capitol despre formarea limbii române şi valorile expresive ale lexicului moştenit şi împrumutat. G. Călinescu scoate în relief aportul traducătorilor de cărţi bisericeşti la aşezarea bazelor limbii literare, formulele literare ale cronicarilor, reevaluându-se cronicile munteneşti, cărora le e apreciată verva polemică. În continuare, Călinescu evidenţiază creaţia lirică a lui Dosoftei, stilul oratoric al lui Antim Ivieanu, gândirea şi imaginaţia fabuloasă a lui Dimitrie Cantemir, considerat întâiul nostru romancier original. În „epoca luminilor" atenţia cade asupra clasicilor întârziaţi (poeţii Văcăreşti, Goleştii, I. Budai-Deleanu, C. Conachi şi Gh. Asachi).

Urmează apoi „romanticii", „cântăreţii ruinelor", „damnaţii" şi „mesianicii utopici" din care istoricul literar reţine mai ales figura lui Heliade-Rădulescu. Iniţiatorii spiritului critic sunt „mesianicii pozitivi" (Kogălniceanu, Bălcescu, Alecu Russo). O adevărată monografie e dedicată lui Vasile Alecsandri, poet oficial, ilustrând în operele sale toate momentele istorice la care e martor. Epoca e a întemeietorilor: Odobescu – întemeietor al eseului, N. Filimon – al romanului, Bogdan Petriceicu Haşdeu al dramei istorice. „Junimea" marchează, în viziunea lui G. Călinescu, marea noastră epocă clasică. La Maiorescu e remarcată arta polemistului, Eminescu e considerat poetul naţional, Creangă şi Slavici sunt marii prozatori rurali, Caragiale e moralistul clasic cu propensiune spre naturalism.

Călinescu subliniază importanţa lui Al. Macedonski, considerat un neoromantic byronian şi un simbolist prerafaelit. Curentele literare ale secolului XX apar ca mişcări precis conturate; *semănătorismul* e privit prin prisma tendinţelor sale naţionale, a mesianismului şi a fondului etnic; *poporanismul*, având ca izvor teoria specificului naţional; *simbolismul* e, în viziunea lui Călinescu – o urmare a influenţei franceze. Pentru expunerea epocii 1920 – 1940, Călinescu nu adoptă un principiu extrinsec, urmărind evoluţia şi caracterele interne ale literaturii. Călinescu pune în valoare marea dezvoltare a romanului interbelic (Rebreanu cu romanul gloatei; romanul

proustian – Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu; romanul copilăriei – Ionel Teodoreanu etc.).

Istoria literaturii române de la origini până în prezent este un adevărat roman iar scriitorii au alura unor personaje, evocate în mediile lor specifice.

Scriitorii sunt grupaţi în trei categorii tipologice: tipul boierului generos, revoluţionar din inteligenţă, ideolog ardent (M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Al. Odobescu), tipul ruralului, ideolog pătimaş (Eminescu, Coşbuc, L. Rebreanu), tipul balcanicilor, al micilor târgoveţi sau boieraşi (A. Pann, I.L. Caragiale, I. Minulescu, I. Barbu, T. Arghezi, Urmuz). În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* G. Călinescu face şi critică sociologică, psihologică şi estetică. Formula e a „criticii complete", într-o viziune grandioasă, pornind de la miturile naţionale şi terminând printr-o sinteză a specificului nostru naţional.

În *Impresii ale literaturii spaniole*, G. Călinescu expune câteva remarci şi observaţii subtile asupra unor teme fundamentale ce definesc spiritul iberic (tema înţeleptului, „viaţa e vis", tema singurătăţii şi nebuniei), insistând asupra picarescului şi dojnanismului, asupra literaturii maritale. Fundamental e capitolul cu care începe studiul, *Clasicism*, *romantism*, *baroc*, care nu sunt considerate curente literare, ci stiluri de creaţie, tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină şi reperabile doar la analiza „în retortă" („Clasicul este exemplar, romanticul e combătut de pasiuni şi chinuit de probleme, barochistul e gratuit"). Substanţial e şi eseul *Universul poeziei* (1947) o poetică modernă în care se face un inventar al obiectelor (nu a temelor) ce pot primi consacrarea poetică, intrând în sfera poeziei.

George Călinescu – romancier

Încă în 1932, G. Călinescu susţinea ideea unui roman de atmosferă modernă, deşi respinge teoria lui Camil Petrescu privind sincronizarea obligatorie a literaturii cu psihologia cu filosofia.

G. Călinescu argumenta că „literatura nu e în legătură cu psihologia, ci cu sufletul uman". La problema originalităţii romanului românesc, G. Călinescu sublinia că: „ceea ce conferă originalitate unui roman nu este metoda, ci realismul fundamental". Scriitorul pledează pentru ideea că orice roman trebuie să fie, în chip firesc, şi analitic.

Romanele lui Călinescu depăşesc realismul clasic, asimilând experienţe ale romanului modern (caractere dominante, tipologii

morale). Romancierul „reface clasicismul", trecând prin experienţa curentelor literare. Tehnica narativă e balzaciană, prin fixarea caracterelor în spaţiu şi timp, prin descrierea minuţioasă a cadrului fizic, prin erudiţia cu care sunt descrise arhitectura clădirilor şi interioarelor, prin creaţia de tipuri. G. Călinescu depăşeşte datele realismului clasic, asimilând experienţe moderne.

Astfel, include în structura romanelor sale elemente eseistice, reflecţii asupra iubirii, a literaturii, politicii, precizând atmosfera locală şi timpul istoric în ceea ce are specific, precum şi numeroase elemente lirice (în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*).

Cartea nunţii (1933) este un roman juvenil şi academic. Poate fi privit ca o *Cântare a cântărilor* modernă, ca un poem nupţial, cu accente lirice. Prozatorul are intenţia de a surprinde universul în datele sale fundamentale. În contrast cu Jim şi Vera, personaje dinamice, energice, moderne e prezentat bătrânul Silivestru şi colecţia de fosile din „casa cu molii".

Odată cu romanul *Enigma Otiliei*, G. Călinescu trece de la romanul liric la romanul obiectiv. Construit prin însumarea unor studii caracterologice, romanul urmăreşte pe de o parte formarea lui Felix Sima şi pe de altă parte, imaginea societăţii româneşti dintr-o epocă determinată.

Tema o reprezintă burghezia bucureşteană de la începutul secolului XX pe care Felix o consemnează în „dosare existenţiale", exprimându-se şi pe sine prin digresiuni, amintiri, reflecţii. Bazat pe ideea balzaciană a paternităţii, romanul se constituie în jurul moştenirii bătrânului avar Costache Giurgiuveanu. Romanul debutează balzacian, prin descinderea în spaţiu şi timp, prilej pentru autor de a descrie cu minuţiozitate locuinţa lui Costache Giurgiuveanu într-o suită de portrete miniaturiale ce vor fi dezvoltate mai târziu.

Procedeul balzacian, monografic, va fi îmbogăţit şi completat cu modalităţi moderne ca: jocul „presupunerilor" (reflecţiile lui Felix în faţa fotografiei Otiliei), elemente de eseu, metode naturaliste, studiul psihologiilor aflate la limita dintre normal şi anormal, prezentarea declinului biologic şi psihic al individului.

Romanul reconstituie atmosfera societăţii de la începutul secolului XX, în care poziţiile sociale erau stabilite în funcţie de avere. Romanul se concentrează astfel pe încleştarea de energii şi forţe din jurul moştenirii lui moş Costache. Căsătoria devine aici un mijloc de

îmbogăţire. Dacă în *Cartea nunţii* aspiraţia căsătoriei făcea parte din sfera frumosului, a sublimului, în *Enigma Otiliei*, în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* tema căsătoriei e coborâtă în straturile cele mai umbrite ale existenţei.

Romanul se defineşte nu doar prin arta narativă, ci şi prin realizarea scenică a unor fragmente. Scriitorul sesizează nu numai existenţa avarului, dar şi complexitatea fenomenului avariţiei. Patima pentru bani a lui Costache Giurgiuveanu îl apropie de tipul clasic al avarului.

Costache Giurgiuveanu e un personaj balzacian; pornirile sale generoase sunt mereu contracarate de avariţie. Consecinţele maniei sale sunt dezastruoase. Personajul se află la limita dintre comic şi tragic. Costache Giurgiuveanu se zbate între dorinţă şi obişnuinţă, dorinţa neputând înfrânge deprinderi ce se transformă în automatisme. Încercând să-şi smulgă masca avarului, Costache Giurgiuveanu nu mai are puterea de a-şi asuma o alta.

Aglae Tulea e un este personaj linear, redus la un comportament rudimentar, mărginit, desconsiderând orice preocupare inteligentă, ea nu are încredere decât în puterea banului, fiind permanent obsedată de ideea posesiunii averii lui Costache.

Otilia este un personaj extrem de complex, nu e o fizionomie, un dat, o schemă abstractă, ci e un personaj în continuă devenire, ce-şi schimbă mereu identitatea. Otilia rezumă feminitatea, sentimentul anxietăţii, procesul devenirii ei conturându-se prin comportamentul său, rezultând din fapte, gesturi, vorbe.

Felix este un intelectual superior, ce se situează deasupra banalităţii vieţii lumii burgheze. Aspiraţia lui este să iasă din cercul strâmt al vieţii burgheze. Sensibil la frumos, inteligent, e în contrast cu mediul în care trăieşte.

Stănică Raţiu este un arivist de tip nou. Printr-o abilitate şi o viclenie neobişnuită Stănică dă „marea lovitură", smulgându-i banii lui Costache Giurgiuveanu.

Simion Tulea şi *Titi* suferă, pe parcursul romanului, un proces de involuţie, înscriindu-se în domeniul anormalităţii. Ei reprezintă ceea ce este urât, dezagreabil în viaţă şi trăiesc o acută criză de alienare a sinelui.

Enigma Otiliei este un roman ce se constituie dintr-o sumă de tipuri umane cărora scriitorul le conferă o identitate proprie, specifică,

într-un demers epic de amploare, caracterizat prin finețea analizei psihologice și robustețea observației obiective.

CAPITOLUL IX

ALȚI PROZATORI AI PERIOADEI INTERBELICE: MATEIU I. CARAGIALE, CEZAR PETRESCU.

ION MARIN SADOVEANU

MATEIU I. CARAGIALE

Semnificațiile măștii la Mateiu I. Caragiale

Dacă am putut observa la I.L. Caragiale o anume plăcere de a trăi plenar, intens în spațiul balcanic, în policromia acestei lumi, atitudine corelată cu o repulsie față de tot ce e tipar prestabilit, formă încremenită, convenție goală, am putea identifica o mișcare sufletească contrarie, opusă la fiul acestuia, la Mateiu I. Caragiale. În cazul autorului *Crailor de Curtea Veche* plăcerea de a trăi, voluptatea vieții în fluxul vital, policrom al Balcanilor este intolerabilă. Mateiu Caragiale resimte fluxul vieții, curgerea naturală a firii cu oroare și repulsie. Debordanta vitalitate a spațiului balcanic îi sugerează trivialitatea vieții organice, lui, artistului contemplativ pentru care trăirea adevărată este cea investită cu semnele esteticului, cea încadrată de efigiile etern superioare ale artei.

De aceea, impulsul generator al operei mateine nu va fi deloc *intropatia*, ci *abstractizarea*. Autorul *Crailor*… nu se va implica în fluxul vieții, nu va adera la mișcarea mulțimii și nu se va identifica cu simțămintele eroilor săi (cel puțin cu a celor de extracție abjectă, de tip Pirgu etc.) ci își va cristaliza o doctrină a solitudinii și a renunțării, a reculului în poezia imaginarului, a retragerii în trecut și în vis. Spre deosebire de I.L. Caragiale, Mateiu Caragiale nu va trasa contururile realului în tușe groase, debordând de iluzia realității, ci, dimpotrivă, le va schița într-un desen hieratic, le va stiliza, închizând obiectele și personajele în cadrele unor observații eufemizante. Stridența vieții se va transforma în opera lui Mateiu Caragiale în epură estetizantă, iar „zgomotele" lumii își vor surdiniza timbrul până la eclipsa lor totală – semn suprem al tainei și reveriei.

Primul gest pe care-l execută Mateiu Caragiale din perspectiva acestei repulsii a trăirii *naturale* îl reprezintă gestul solitudinii, al retranșării orgolioase în limitele propriei intimități blazonarde și liniștitoare. Agresivitatea formelor vieții, vehemența realului sunt transferate într-un regim retractil, autorul asumându-și un registru al

fragilităţii reflexive şi o dialectică a sensibilităţii marcată cel mai bine prin haloul *măştii*, prin *melancolie*, *vis*, *evocare* şi *călătorie*, toate acestea fiind, desigur, însemne mai mult sau mai puţin elocvente ale dorinţei de izolare, deci de abstractizare a autorului.

Nu se putea ca expansivitatea lui I.L. Caragiale şi izolarea, replierea în sine a lui Mateiu Caragiale să nu se întâlnească exploziv, într-un elocvent contrast. Conflictul dintre Caragiale – tatăl şi Caragiale – fiul, dintre scriitorul burghez şi cel aristocrat, ca şi provocarea lor reciprocă, trebuie privite din această perspectivă. Ibrăileanu îi povesteşte Ştefaniei Velisar-Teodoreanu o amintire foarte semnificativă în acest sens: la o grădină de vară, într-o noapte caldă, între redactorii *Vieţii Româneşti*, bine dispuşi, cu «surtucele desfăcute» şi «gulerele cămăşilor descheiate», Mateiu stă ţeapăn «tăcut şi distant, îmbumbat la toţi bumbii vestonului, guler tare, cravata fără cusur, privind sever cum se distrează beletriştii». Ibrăileanu, urmărindu-i pe tată şi fiu, surprindea «scânteia dintre cele două priviri»: simţindu-se fixat de ochii dezaprobatori ai lui Mateiu, bătrânul Caragiale, iritat, îl provoacă indirect printr-o interpelare voit trivială, adresată unui chelner (…). Înfruntarea dintre tată şi fiu constituie, dincolo de savoarea anecdotică, o confruntare simbolică dintre două tipuri diferite de creatori".

Ruptura, contrastul dintre tată şi fiu îşi au, aşadar, nuanţările şi echivocurile lor, pe care vom putea să le subliniem în alt capitol. Importante ni se par acum semnificaţiile pe care le capătă motivul măştii, modul în care acest joc între opacizare şi transparenţă, între profunzime şi aparenţă pe care îl instituie masca se reflectă în literatura lui Mateiu Caragiale. Realitatea este pentru Mateiu Caragiale mişcare, dezordine şi dizarmonie, deplasare orgiastică a pulsiunilor, dezlănţuire dyonisiacă a simţurilor şi energiilor. Atât doar că, neputându-se însera în fluxul necontenit al vieţii, neputând adera la această goană neîntreruptă, Mateiu Caragiale recurge la subterfugiul *măştii*.

Dacă în cazul lui I.L. Caragiale masca anonimizează, estompează individualităţile, „parada măştilor" fiind mai degrabă o proliferare a unor imagini identice într-un regim specular, al oglindirii *en abîme*, în opera lui Mateiu Caragiale regimul măştii este ezitant: masca oscilează între regimul percepţiei şi tonusul participării şi registrul tensionat al retractilităţii, cu o vădită preeminenţă a acestei din urmă atitudini.

Masca este, la Mateiu Caragiale, în pură descendenţă a decadentismului simbolist (de la Baudelaire la Huysmans) o emblemă a excepţiei şi artificiului.

Masca mateină se revendică deopotrivă de la o „estetică a tainei" ca şi de la purul artificiu al artei. Ea este rezultatul „autocratismului estetic" (Mircea Muthu) ce generează tulburătoarele viziuni ale lui Mateiu Caragiale. Masca este, în acest sens, un indiciu al unei sensibilităţi fragile, care îşi recunoaşte handicapul lipsei de mobilitate şi al incapacităţii funciare de adaptare la realitate, angajându-se într-o depăşire a concretului prin recursul la artificiu şi la ornament livresc. În morfologia măştii mateine intră, în măsuri diferite, rafinament, simţ estetizant, reverie hedonistă şi melancolie. Frustrat de sensurile participării la spectacolul lumii, masca reprezintă pentru Mateiu I. Caragiale o secreţie subtilă a spiritului său contemplativ şi estetizant, o metaforă a nostalgiei calofile şi a ingeniozităţii manieriste, prin vitraliile cărora realitatea transpare aburoasă, translucidă şi hipnotică precum într-un miraj anamnetic. Exemplul cel mai semnificativ pentru alura estetizantă a măştii la Mateiu Caragiale, pentru caracterul antinatural al acesteia este portretul lui Aubrey de Vere din ultima sa apariţie în faţa naratorului din nuvela *Remember*, unde expresia măştii şi fizionomia dandyului ating semnificaţiile ultime, transformându-se în sugestii estetice pure, în transparenţe ale realităţii şi recluziune în asceză a imaginarului. Melancolia şi mirajul estetic al vieţuirii în spaţiul privilegiat al artei sunt mediate prin figura ritualică a machiajului, a măştii ca expiaţie a neputinţei de a vieţui în cotidianul convulsiv, într-un registru turbulent al fiinţei, cu alte cuvinte. Iată portretul lui Aubrey de Vere din nuvela *Remember*, reprezentativ pentru statutul şi semnificaţiile măştii la Mateiu I. Caragiale: „Pudra cu care îşi văruise obrazul era albastră, buzele şi nările şi le spoise cu o vopsea violetă, părul şi-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur-împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfăţişare de cântăreaţă sau de dănţuitoare. Încolo, îmbrăcat tot fără cusur, în frac albastru sub mantaua uşoară de seară, cu orhideea la cheutoare, nelipsindu-i nici brăţara de la mână, nici inelele din degete".

Acest portret, în care fiinţa este transfigurată prin exerciţiul compensatoriu al visului şi al artei este relevant pentru haloul mitic ce însoţeşte evocarea epică la Mateiu I. Caragiale. Postura de *dandy* cu o

fizionomie expurgată de orice inserţie a naturalului, statutul purificator şi artificial pe care *masca* îl conferă personajului resorb incandescenţa vitalului, exultanţa trăirii în temperanţă nostalgică şi elegiacă. Estetismul şi abstracţia, decorativul şi arabescul ermetizant sunt căile prin care personajele se detaşează de agresivitatea realităţii, recăpătându-şi o conformaţie individuală, inconfundabilă, *sub pecetea artei* după cum observă Liviu Petrescu: „eroii tind să-şi definească individualitatea nu printr-o trăsătură psihologică specială, nu printr-o particularitate a caracterului lor, ci printr-o preferinţă estetică. Legea supremă după care se conduc ei în viaţă este o lege a artei, şi anume legea armoniei; natura singură nu ar da niciodată naştere la asemenea efecte de armonie, cum sunt acelea pe care le obţin eroii lui Mateiu Caragiale".

Voinţa de abstractizare a autorului *Crailor de Curtea-Veche* se materializează în ritualul estetizant care conferă o aură hieratică vieţuirii personajelor din roman, dar şi din nuvela *Remember*, sacralizând prin mişcarea sufletească surdinizată a *melancoliei* statutul ontic al fiinţei. Personaje elocvente pentru o astfel de vocaţie purificatoare şi mitizantă sunt Pantazi, Paşadia şi Povestitorul.

Legătura dintre biografie şi operă este labilă în cazul lui Mateiu Caragiale, ea poate fi cu greu înţeleasă. Omul şi autorul se află într-un raport complex, ce se refuză unei percepţii prea facile, evidente fiind polivalenţa semantică şi statutul ambiguu. Dacă între om şi operă există un permanent raport de compensaţie, totuşi identificarea prea vădită a figurii Naratorului cu persoana biografică este riscantă ca orice absolutizare, pentru că nu pot fi scăpate din vedere strategiile disimulative ori, dimpotrivă, ostentative prin care un autor poate să-şi exhibe în mod demonstrativ stările sau, dimpotrivă, să şi le estompeze, cu un scop mai mult sau mai puţin bine precizat. Complexitatea vieţii lui Mateiu Caragiale ni se impune ca o evidenţă, în ciuda imaginilor destul de schematice despre scriitor pe care ni le oferă contemporanii săi, ale căror impresii sunt, fără îndoială, „deduse" din operă.

Viaţa şi opera lui Mateiu I. Caragiale reprezintă elemente care au aspectul unor vase comunicante: una împlineşte, în perimetrul imaginarului, apelând la tectonica visului şi a expresiei estetizante, ceea ce este eşec ori neîmplinire în cealaltă. Structura ontică a lui Mateiu Caragiale se echilibrează, într-o măsură însemnată, prin apelul la imaginar, la această zonă compensatorie a spiritului ce poate

recupera eşecul biologic, transformându-l în relevanţă imaginativă, în miraj al ficţiunii. Tocmai acesta este regimul metaforei în opera lui Mateiu Caragiale. Metafora, tindem să subliniem, îşi depăşeşte sfera consacrării ei obişnuite, statutul de figură de stil, transformându-se într-o figură actanţială, ce participă la fluenţa discursului epic, distribuindu-şi energiile semantice înspre structurarea textului narativ. În acest sens, ce altceva sunt personajele *Crailor*… sau ale nuvelei *Remember*, atât de lipsite de contur ontic, de consistenţă anecdotică sau de expresivitate comportamentală decât simple (simple, oare?) metafore, embleme ale unor stări existenţiale pe care ni le propune scriitorul.

Vocaţia abstractizantă a lui Mateiu Caragiale se transpune şi în cunoscuta sa pasiune pentru heraldică, ca şi pentru figurarea unei etici aristocratice. „Fumurile" aristocratice ale lui Mateiu se găsesc, abia travestite, în cercetarea heraldică. Blazonul este, fără niciun dubiu, o figură abstractizantă şi ermetică, ce încifrează şi destăinuie aluziv dar care, de asemenea, exorcizează prin exerciţiu estetic răul ontologic, precaritatea lumii, la fel ca şi arta, a cărei reprezentare simbolică este. Morga aristocratică pe care şi-o asumă, cu luciditate a renunţării dar şi cu vană iluzionare a falsei ipostazieri Mateiu, nu e fără legătură cu un anume bovarism de care l-am putea bănui pe scriitorul care caută să-şi stilizeze compensativ biografia prin modalităţile artei, care încearcă să escamoteze propriile tribulaţii afective sub masca reveriei, a falsei confesiuni, a exacerbării abstractizante a iluziei. Abstras în figura simbolică a unei metafore – aceea a Naratorului pendulând între rău ontologic şi arta mântuitore – înscriindu-şi parcă devenirea în epura ritualică a unui blazon, autorul este, în ciuda „frigidităţii" sale existenţiale, în pofida haloului bovaric ce-l consumă, o emblemă a Artistului care îşi dilată în mod premeditat şi elocvent imaginaţia, sustrăgându-se presiunii realului şi mântuindu-se de răul existenţial.

O altă emblemă a artei este, însă, deopotrivă, Pantazi, „grec şi nobil, mediteranean", visător, „fermecător de trist, cu purtări aristocratice", „pătimaş după frumos", un ins care întruneşte în sine, cu egală vigoare, patima frumosului dar şi plăcerile lumeşti, plăceri care se transformă în cazul lui dar şi în acela al lui Paşadia într-un ritual oficiat cu gesturi ceremoniale şi rafinate. Însăşi abjecţia, abstrasă în substanţa artei, îşi pierde caracterul impur, vulgar, surdinizându-şi „concretitudinea" malefică, lucru remarcat şi de către Liviu Petrescu,

care observă că funcţia soteriologică e încredinţată, în opera lui Mateiu Caragiale, „puterilor artei şi ale frumosului, de a transpune lumea în imagine, singura şansă pe care ea ar avea-o, de a fi răscumpărată (…) Arta este asimilată, astfel, de Narator, unui ritual al ablaţiunii, lumea nu se mântuie decât printr-o convertire a ei în imagine".

Paşadia, Pantazi, Povestitorul sunt astfel metafore, figuri caracterologice şi simbolice ale *artei* compensatorii dar, pe de altă parte, ei reprezintă tot atât de bine o suită de roluri sau măşti ale naratorului, ipostaze diferite în care se distribuie, fără să se împartă, sensibilitatea ambiguă a lui Mateiu I. Caragiale. Masca preia şi funcţia de a intermedia o întruchipare sau alta în plan textual a autorului, fără să-şi piardă, desigur, calitatea de semn al excepţiei, de efigie a ostentaţiei aristocratice desenată în filigran oniric şi estetizant.

Impulsul abstractizant al viziunilor lui Mateiu Caragiale e trădat însă şi de preferinţa acestuia pentru formele artisticului (pictural, mai ales), ca şi de predilecţia, în poeziile din *Pajere*, pentru forma canonică, rigidă a *sonetului*. S-a putut observa, în această privinţă, o veritabilă „concurenţă" a penelului cu condeiul, atât la nivel microtextual, prin prezenţa unor imagini de o intensă picturalitate şi putere evocatoare (materializate în frecvenţa epitetelor şi comparaţiilor şi, în genere, a figurilor descrierii), cât şi la nivelul macrotextului, prin integrarea unor personaje, figuri simbolice, într-un context artistic, într-un cadru estetizant. Cel mai elocvent exemplu în această privinţă ni-l oferă Aubrey de Vere din nuvela *Remember*, personaj care închipuie un postulat al artei, aderând într-atât la spaţiul esteticului încât pare eliberat de orice „pondere" terestră.

Consistenţa acestui personaj se conturează tocmai dintr-o astfel de evaluare a sa din perspectiva esteticului, „reprezentativitatea" sa fiind una dată de referinţele plastice. Statutul fiinţei lui Aubrey de Vere ţine mai mult de sfera esteticului decât de aceea a ontologicului: „Cât de cufundat eram în contemplarea cadrelor, nu treceam cu vederea nici pe oaspeţi, interesanţi uneori, aşa că printre ei băgasem de seamă că se afla nelipsit un tânăr care, acolo mai ales, ar fi atras privirea oricui, căci despre el s-ar fi putut cu drept zice că-l desprinsese de pe o pânză veche o vrajă. Poate fi plăcere mai rară pentru cei ce s-au împărtăşit cu evlavie întru taina trecutului decât să întâlnească în carne şi oase o icoană din veacuri apuse? Cu doi ani înainte văzusem în sala franţuzească a muzeului o coconiţă care copia după Mignard pe

Maria Mancini şi avea o aşa izbitoare asemănare cu modelul încât ai fi crezut că, privindu-se în oglindă, îşi zugrăveşte, împodobindu-l, propriul ei chip. Tot astfel semăna tânărul cu unii din acei lorzi, ale căror priviri, mâini şi surâsuri Van Dyck şi, după el, Van der Faes le-au hărăzit nemuririi".

Poate fi identificat, în acest fragment, într-o formă superlativă, întreg cultul lui Mateiu Caragiale pentru valorile artistice, pentru expresivitatea iradiantă a formei plastice care girează, sub specia esteticului, convulsiile trăitului. Prins în reţeaua referinţelor plastice, cu contururile ontice fixate de cadrele tensiunii simbolice artistice, Aubrey de Vere este o expresie, împinsă la limită, a „autocratismului estetic" de care vorbeşte, cu îndreptăţire, Mircea Muthu.

O altă observaţie poate viza însă statutul ontic şi caracterologic al celor trei Crai (spre deosebire de N. Manolescu şi în consens cu intenţionalităţile autorului nu-l voi include şi pe Pirgu între Crai), al personajelor cărora ne-am obişnuit să le atribuim acest nume (Pantazi, Paşadia, Povestitorul). Am putut remarca despre Crai că lipsa lor de rigoare caracterologică, de „grosime" existenţială ne îndeamnă să îi privim nu ca pe nişte actanţi, personaje cu o funcţie precisă în derularea naraţiunii, ci mai degrabă ca pe nişte „măşti", ce acoperă diverse feţe ale sufletului matein. Pe de altă parte însă, imaginile simbolice ale Crailor pot fi cu mult profit privite şi din unghiul asemănării lor cu produsele artei bizantine, cu iconologia răsăriteană căci, în figurarea acestor personaje, o pondere vădită o are stilizarea ca procedeu plastic, marcarea prin halou schematizant a figurilor simplificate, dar intens evocatoare în acelaşi timp ale Crailor. Figurile Crailor, s-a observat încă de la început, oscilează între reprezentare, iniţiativă referenţială şi evocare sanctificatoare, între tuşa realistă, aplicată cu precizie şi mirajul reveriei beatificatoare; ele au o dublă existenţă: aceea din prezentul evocării şi cea din trecutul evocat (căci există, oricât ar părea de paradoxal, o semnificativă distanţă între cele două instanţe temporale ale Textului). După cum, remarca Mircea Muthu, „Craii se structurează pe oscilarea între întemeierea existenţei umane ca operă de artă şi invers, ca ficţiune «pogorâtă» în fluxul unui veac fără glorie"; tocmai de aceea, simbolismul personajelor ia naştere din dubla strategie a „obiectivităţii" şi idealizării pe care o pune în joc autorul. Craii imaginaţi de Mateiu Caragiale au aspectul unor imagini în oglindă, cu întreaga conformaţie verosimilă până la cel mai infim

detaliu dar ireală, lipsită de substanţă, de consistenţă ontică.

De aceea s-a şi observat caracterul de „vedenii" al personajelor, „exacte şi în acelaşi timp înşelătoare", statutul lor cvasi-ironic, de fiinţe jumătate reale-jumătate simulacre, situate între veridicitatea reprezentării şi hieratismul evocării. O idee foarte precisă despre această conformaţie duală a Crailor ne-o poate oferi caracterizarea lui Paşadia din *Craii de Curtea-Veche* (care aduce, într-un fel, în mod paradoxal, cu portretul pe care Caragiale-tatăl i-l face lui Eminescu în articolul *în Nirvāṇa*): „Paşadia era un luceafăr. Un joc al întâmplării îl înzestrase cu una din alcătuirile cele mai desăvârşite ce poate avea creierul omenesc. Am cunoscut de aproape o bună parte din aceia ce sunt socotiţi cu faime ale ţării; la foarte puţini însă dintr-înşii am văzut laolaltă şi aşa minunat cumpănite atâtea înalte însuşiri ca la acest nedreptăţit ce, de voie, din viaţă, se hărăzise singur uitării. Şi nu ştiu un al doilea care să fi stârnit împotrivă-i atâtea oarbe duşmănii. Auzisem că aceasta şi-o datora în parte înfăţişării. Ce frumos cap avea totuşi! Într-însul aţipea ceva neliniştitor, atâta patimă înflăcărată, atâta trufie aprigă şi haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile feţe sale veştede, în cuta sastisită a buzelor, în puterea nărilor, în acea privire tulbure între pleoapele grele. Iar din ce spunea, cu un glas tărăgănat şi surd, se desprindea cu amărăciune, o adâncă silă".

„Luceafăr", „patima înfrântă", „trufie aprigă", „haină învrăjbire" – iată că din jocul acesta retoric între substantiv şi epitet se conturează portretul hieratic al lui Paşadia, „alter-ego" al autorului, personaj şi vedenie, actant şi metaforă textuală, figură reprezentativă pentru vocaţia abstractizării pe care o propunem ca emblematică pentru creaţia lui Mateiu Caragiale.

Tot atât de semnificativă, ca opţiune estetică de această dată, este predilecţia pentru formula sonetului în ciclul de poezii *Pajere*. Însuşi titlul acestui ciclu poetic trimite, printr-unul din semantismele sale la heraldică, disciplină care, am văzut deja, juca un rol compensativ în existenţa lui Mateiu, încifrându-i în însemne blazonarde un întreg regim al sensibilităţii bazat pe iluzie bovarică, frustrare şi nostalgie inhibitoare. Un rol similar, de compensaţie şi travestire în imaginar a banalului existenţial, de mediere între concretitudinea existenţială şi simbolica transcendentului îl joacă poeziile din *Pajere*, cele mai multe fiind sonete, poezii în care autorul se abstrage complet din prezent, mitizând şi transformându-şi

energiile transfiguratoare în trecutul istoric.

Putem considera ipostaza lirică o altă mască, un alt travesti compensator al scriitorului care căuta în elevaţia metaforică o contrapondere a frustrărilor generate de vieţuirea în prezentul imund şi ignobil. Însă nu doar cadrul acestei poezii, riguros şi convenţional, nu doar structura fixă a imaginilor poetice ne trimit la elementul abstractizant al creaţiei lirice a lui Mateiu Caragiale, ci şi conţinutul poeziilor, personificând figuri heraldice ale istoriei tragice a poporului român aduce sugestia stilizării abstractizante.

Poezii mai ales descriptive, sonetele din *Pajere* sunt reprezentative prin arta evocării, prin pasiunea reconstituirii unor detalii semnificative, dar şi prin plasticitatea deosebită a imaginilor poetice. După Şerban Cioculescu, Mateiu Caragiale „nu a fost un mare artist al versului, dar conceperea *Pajerelor* i-a servit ca o ucenicie serioasă, pregătindu-l pentru realizarea măreţei viziuni plastice din *Craii de Curtea-Veche*". În acelaşi spirit, Al. George consideră că *Pajerele* ar fi „un fel de preistorie nedesăvârşită şi sentimentală a personajului matein".

În mod paradoxal oarecum (pentru pasiunea livrescă a lui Mateiu Caragiale) în poezia *Clio* (ce poate fi socotită o artă poetică a autorului) se recunoaşte rolul proiecţiei evocatoare, a „inspiraţiei" de a transcende datele documentare, de a depăşi exerciţiul factologic:

„Mi-a îngânat stăpâna: «Nu-n file-ngălbenite
Stă-mbălsămată taina măririi strămoşeşti…
Amurgul rug de purpuri aprinde: de-l priveşti.
Se-nfiripă-n vâlvătoarea-i vedenii strălucite»".

Poetul declamă aici în postura unui *poeta vates*, dând contur unor imagini apocaliptice proiectate în „vâltoarea" amurgului şi imprimând decorului său liric regimul fragilităţii retractile a „vedeniilor". Poemele din *Pajere* se impun în mare măsură şi prin ţinuta lor „obiectivă", prin surplusul de descriere în detrimentul implicaţiei meditative ori al atitudinii. Cu toate acestea nu pot fi neglijate accentele etice pe care autorul le imprimă versurilor, rezultat al lucidităţii şi al înclinaţiei spre geometrie (nu doar formală şi morală) a autorului. Etica aristocratică a strămoşilor (pentru care Mateiu Caragiale întreţine un adevărat cult) se întrepătrunde în aceste poezii cu o sugestivă estetică a melancoliei, a cărei emblemă este figura *amurgului*, recurentă în *Pajere*. Ovidiu Cotruş consideră că Mateiu

Caragiale face parte, prin creaţia sa poetică, din categoria poeţilor preeminescieni, „continuator al declamaţiei romantice, preeminesciene trecută prin filiera delirantă şi estetizantă a lui Macedonski şi prin disciplina formală a versului reactualizată de parnasieni". Poeziile din ciclul *Pajere* prefigurează estetica tainei şi a visului, pe care Mateiu Caragiale le va aduce la desăvârşire în nuvela *Remember* şi în romanul *Craii de Curtea-Veche*.

Visul şi taina în *Craii de Curtea-Veche*

Intuind mereu, parcă, realitatea „prin geamul înşelător al citirii", aşezând cu consecvenţă o instanţă artistică mediatoare între lume şi text, între realitate şi percepţia proprie despre realitate, Mateiu Caragiale îşi consolidează o *estetică* şi, deopotrivă, o *etică* a visului şi a tainei. Majoritatea personajelor lui Mateiu Caragiale par a vieţui simultan în două dimensiuni ale existenţei: în planul realităţii palpabile, verosimile, pe de o parte şi, deopotrivă, în planul visului, al iluzoriei narcoze onirice. Onirismul romanului *Craii de Curtea-Veche* poate fi pus în evidenţă mai întâi la nivelul cel mai general al textului, acela al compoziţiei. Se va putea observa astfel că acţiunea romanului nu e lineară şi ascendentă, subiectul operei nu progresează spre concluzia deznodământului, având, dimpotrivă, asemeni tectonicii onirice, o fluenţă nesupravegheată de raţiune, aleatorie, precum şi o dinamică închisă, ciclică. În fond, Naratorul din *Craii de Curtea-Veche*, disimulându-şi trăirile în substanţa iluzorie a ficţiunilor şi „măştilor" sale, nu face decât să-şi exhibe eternele sale obsesii, melancolii şi reverii. Tocmai de aceea, textul lui Mateiu Caragiale îşi arogă fizionomia unui text mai degrabă *poematic* decât *romanesc*, bazat aşadar nu pe istoricitate, ci pe statutul atemporal al Clipei abstractizante, nu pe „revelaţie" ci pe „invelaţie", evitând construcţia unitară, riguroasă, cu desfăşurare lineară şi mizând mai curând pe reveniri şi ciclicitate compoziţională, pe apropierea de idealul „simultaneităţii".

S-ar putea, de asemenea, observa şi statutul oniric al personajelor, a căror fizionomie nu se articulează din acţiuni, gesturi şi comportament, ci, mai curând, din plasma evocărilor, a rememorărilor şi reconstituirilor. Prin această tehnică de construcţie a personajelor, fiinţa acestora îşi accentuează conformaţia ambiguă, persistând în regimul visului şi sacrificându-şi realitatea în beneficiul iluziei calofile. Melancolia programatică a Crailor, reveria „metodică" ce îi reprezintă

le oferă, paradoxal, organicitate şi substanţă.

„Principiul de coeziune" (dacă există vreunul!) al personajelor din *Craii de Curtea-Veche* este tocmai nucleul oniric în jurul căruia, în mod concentric, porneşte alcătuirea figurilor actanţiale.

Tot într-un regim oniric se integrează şi „hagialâcurile" – iniţieri ale personajelor care constituie, în opinia lui Mihai Zamfir, nucleele stilistice ale textului matein: „Etapele iniţierii Naratorului în lumea imaginară ascultă de o ordine ocultă, de esenţă nonliterară şi nonconflictuală: cele patru faze succesive de «coborâre» a personajelor – în ordine materială – şi de aflare a adevărului – în ordine spirituală – în jurul cărora se construieşte romanul trebuie gândite paralel, într-o perfectă unitate". Tema iniţierii capătă, în *Craii de Curtea-Veche* un contur deosebit de ferm, deoarece evoluţiile personajelor, derularea acţiunii au în vedere imersiunea în tainele existenţei. Mecanica iniţierii nu aduce însă, în mod paradoxal, beneficii în ordinea cunoaşterii, sau cel puţin nu în ordinea cunoaşterii raţionale, ci mai degrabă diminuează percepţia intelectuală, prin tremurul halucinant al proiecţiei onirice, sporind acuitatea cunoaşterii metafizice, ermetizante şi esoterice. Motivaţiile personajelor din *Craii de Curtea-Veche* rezultă mai cu seamă din retorica expresivităţii tainei şi a visului, căci magia evocării, desenul în filigran catarthic al spaimei, numesc, prin reversul iluziei, realitatea lipsită de fascinaţie, supusă eroziunii temporale şi, deci, pusă sub semnul demonicului.

Iată şi cel mai expresiv „vis galeş matein", de o savoare somptuoasă, încărcat de haloul melancoliei, în care se regăsesc, încifrate ca într-o subtilă *mise en abîme* toate semnificaţiile şi dihotomiile semantice din *Craii de Curtea-Veche*, întreaga dialectică a realului şi irealului, a lumii abjecte, demonizate de viciu şi a expresiei artistice estetizante: „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernia mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept, şi afară de scarlatul tocurilor, înveşmântaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, aşteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârşit (...) Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare – apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe, în gol. Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălâmbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndărătelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în

purpura asfinţitului…”

Visul e apoteoza unei lumi în amurg, a unei lumi condamnate la descompunere (în ordine reală) şi, implicit, la transfigurare (în ordine onirică). În acelaşi timp, chiar peisajul matein, mai ales cel din *Craii de Curtea-Veche* are nedeterminarea şi configuraţia generică a unui spaţiu oniric, situându-se aşadar în afara oricărui accent particularizant sau a oricărei determinări strict geografice, acesta – peisajul – transferându-şi energiile semantice şi descriptive în ritual alegoric şi în aburoasă carnaţie a parabolei.

S-a glosat extrem de mult, cu aplicaţie sau cu fantezie, cu moderaţie sau cu patos, asupra esteticii tainei în opera lui Mateiu Caragiale, estetică ce a fost asumată în chip programatic de autor, cu o remarcabilă vocaţie a „citirii” propriei opere, în nuvela *Remember*: „după mine unei istorii frumuseţea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui, găsesc că îşi pierde tot farmecul. Împrejurările au făcut să întâlnesc în viaţă un crâmpei de roman care să-mi împlinească cerinţa de taină fără sfârşit”.

Taina, ca şi visul, semnifică pentru Mateiu Caragiale abstragere din timpul istoric şi emergenţă fastuoasă înspre tărâmurile mirabile, magice ale Speranţei iluzorii. Prin vis şi taină Mateiu Caragiale instituie şi spectacolul unei rigori estetizante pentru care „evlavia întru taina trecutului” capătă statutul de principiu suprem, integrator al textului, după cum relaţia dintre vis şi realitate, dintre taină şi destăinuire este una de subtilă, abia sesizabilă speculantate. Visul şi realitatea se întreţes, se pierd unul în contururile celeilalte, îşi sporesc semnificaţiile, suprapunându-se într-un abia verosimil miraj anamnetic: „Sunt vise ce parcă le-am trăit cândva şi undeva, precum sunt lucruri vieţuite despre care ne întrebăm dacă n-au fost vis”.

Aplecarea spre taină a autorului *Crailor de Curtea-Veche* ni se revelează însă şi din abundenţa de travestiuri, măşti, roluri, ambiguităţi pe care şi le asumă personajele, prin statutul lor enigmatic şi straniu, prin obstinaţia imposturii pe care şi-o cultivă, cu voluptate, adesea. Imperativele tainei şi ale visului – elemente strict corelative – se concretizează şi prin preferinţa pe care o trădează eroii lui Mateiu Caragiale spre trecut. Călătoria rememoratoare în trecut estompează materialitatea lucrurilor, transferă realitatea în grilă imaginativă, transfigurând-o. Astfel, tentaţia preciziei şi a adevărului vieţii se estompează sub presiunea idealizantă a evocării, povestirea

transformându-se în utopie a „ceea ce a fost”, în estetică a tainei şi în simulacru oniric. Trecutul înseamnă fascinaţie abstractizantă şi pentru Pantazi, dar şi pentru Naratorul din *Remember*, structurându-se ca model compensator pentru lumea imundă, concretă până la abjecţie. Prin beneficiile reveriei şi ale misterului, fiinţa umană izbuteşte să ajungă la o eufemizare a contururilor aspre ale realului, să exorcizeze demonia lumii, prin abstragere onirică şi schematism hieratizant.

Apăsătorul prestigiu al tatălui – I.L. Caragiale – a generat, după cum se ştie, nu doar în structura de adâncime, ci chiar în straturile aparente ale personalităţii lui Mateiu I. Caragiale un complex filial alcătuit din sentimentul frustrării, din orgoliu rănit, cât şi din intermitenta presimţire a ratării, a eşecului. În acest complex de inferioritate mărturisit şi, uneori, chiar exhibat îşi are sursa maniheismul, duplicitatea funciară a lui Mateiu I. Caragiale. În fond, Mateiu I. Caragiale este posesorul unei conştiinţe culpabilizate, persecutată de teama eşecului social, de lipsa averii, un *homo duplex* care îşi ascunde sub aparenţe liniştitoare, raţionale, convulsiile interioare, degringolada ontologică. „Sunt un neliniştit sub aparenţe calme” – e o propoziţie esenţială, ce-l defineşte cu exactitate şi rigoare pe autorul *Crailor de Curtea-Veche*. Recursul la artificiu, dispreţul *naturalului*, exhibarea ca formă de protest, obsesia stemelor – sunt modalităţi compensatorii, prin care eul profund îşi răzbună insuccesele celui diurn. Triplul complex al lui Mateiu I. Caragiale (al originii, al culturii şi cel politic) se converteşte astfel într-o formulă estetică ce adoptă geometrizarea şi *trompe l’oeil*-ul, mistificarea realităţii şi automistificarea, puterea invenţiei şi sugestivitatea evocării ca pe tot atâtea moduri de vieţuire în sfera frumosului mântuitor.

Respins de societate în tentativele sale de a-şi crea o situaţie materială solidă, Mateiu I. Caragiale recurge la denunţarea – fie şi prin eludare – a acestei realităţi. Fizionomia societăţii i se pare scriitorului de neacceptat, valorile sociale – constrângătoare iar dezacordul dintre propriile opţiuni ontologice şi valorile impuse – enorm. Soluţia pe care o întrevede prozatorul este regresiunea în modelul oniric, în spaţiul imaginaţiei sau în domeniul artei. Opoziţia dintre *epocă* şi *operă* este una definitorie, evidentă cu atât mai mult cu cât autorul se sitează nu doar în răspărul valorilor „sociale”, ci adoptă o poziţie polemică şi faţă de valorile, formele literare consacrate. Comportamentul lui Mateiu I. Caragiale, morga aristocratică, artificialitatea gesticii, geometrizarea

până la austeritate şi mistificare a conduitei sunt, astfel, reacţiile *omului*, ale individului „social" la stimulii unor norme denaturate. Aristocratismul ţinutei, aerul nobiliar nu fac altceva decât să semnaleze carenţele unei lumi în care regulile de conduită s-au degradat iar valorile au intrat în disoluţie. Reacţia antiburgheză e promovată astfel în numele unor principii riguroase, înalte şi ea se materializează într-un comportament rafinat şi orgolios, în care dispreţul e expresia unie inadaptări şi a unei inaderenţe fundamentale: „Impunea lipsă de naturaleţe, prin solemnitatea pasului şi expresia dispreţuitoare a figurii palide cu ochi negri şi reci, care scrutau fără indulgenţă în jurul lui" – scrie despre Mateiu I. Caragiale Cella Delavrancea.

Relaţiile sociale, resimţite ca agresive şi neconforme cu exigenţele individualităţii, cu imperativele eului, transmit scriitorului o putere de reacţie vehementă, ilustrată prin disimulare, farsă tragi-comică, autoiluzionare şi sarcasm. Impulsul polemic la adresa epocii sale este cât se poate de limpede în *Craii de Curtea-Veche*. O lume în care ascensiunea unui individ de teapa lui Pirgu este posibilă nu putea să întrunească adeziunea lui Mateiu. Tot din resorturile unui asemenea dezacord între „epocă" şi operă rezultă şi paseismul matein, retragerea în lumea trecutului, evaziunea regresivă în timp, ca o necesară reacţie la o lume prozaică, demonizată şi dezarticultă, stând sub semnul nefast al banului. Fascinaţia veacului al XVIII-lea, veacul ales pentru cel de-al doilea hagialâc în *Craii de Curtea-Veche* reprezintă o solemnă luare în posesie a unei lumi utopice, care îl consolează pe autor de dezamăgirile epocii în care trăieşte. Visul, excursul în imaginar, retragerea în acel veac binecuvântat, „deşi lipsit de măreţie" sugerează o metarealitate prin ale cărei semne autorul se pune în acord cu exigenţele cele mai secrete ale propriului eu iubitor de armonie, de frumos şi iluzie: „În sărbătoarea neîntreruptă de zi şi noapte, am petrecut cum nu se mai petrecuse şi nu se va mai petrece, ne-am înfruptat cu nesaţ din toate desfătările simţului şi ale minţii căci, deşi lipsit de măreţie, fu veacul binecuvântat, veacul din urmă al bunului-plac şi bunului – gust, pe scurt, veacul francez şi mai presus de orice, veacul voluptăţii, când până şi în biserici heruvimilor le luaseră locul Cupidon".

Atmosfera de vrajă a povestirii, puterea de sugestie a evocării compensează puţinătatea prezentului, după cum lui Paşadia

(„Luceafărul") îi corespunde trivialul Pirgu, cel atât de bine adaptat mecanismelor sociale ale epocii sale. Aceeaşi neaderenţă a lui Mateiu I. Caragiale la regulile şi la fizionomia epocii lui poate fi identificată, după cum arăta Alexandru George, la nivelul limbajului. Desolidarizarea autorului *Crailor de Curtea-Veche* de *stilul* epocii sale merge până la împrumutarea unui limbaj vădit arhaizant, plin de savoare şi de culoare, având relief şi eclatanţă, precum şi o prestanţă ce îl separă net de limba vorbită.

Reconstituirea reliefului trecutului se produce astfel şi prin intermediului limbajului evocator şi artificial, construit şi nobil în egală măsură. Refuzul realităţii oprimante se ghiceşte, subtextual, în aceste volute adjectivale, în ornamentul metaforic ori în nobleţea arhaică a intonaţiei: „În acesta, sufletele celor dinainte ai săi se cuibau neîmpăcate, licărind în sumbra-i privire, rânjind în zâmbetu-i sinistru, ele-i stârpiseră înălţarea, îl împiedicaseră să apună cu fală, zătihnindu-i minunata cumpănire a însuşirilor, şi numai el ştia de câte ori fusese nevoit să-şi încordeze împotriva-le toată stăpânirea de sine, într-o luptă mai istovitoare decât aceea cu vrăjmaşii din afară şi din care nu ieşise biruitor deopotrivă până la sfârşit".

Lumea „care se vieţuieşte", corespunzătoare epocii în care a vieţuit şi autorul, e o lume a abjecţiei, al cărei semnificant absolut şi pur este Gore Pirgu. Abjecţia, subliniază, pe urmele Juliei Kristeva (Les *pouvoirs de l horreur*) Liviu Petrescu „se defineşte (...) ca tocire şi destrămare a reacţiei de «oroare», ca erodare a tabuurilor, ca «spurcare» ritualică, fără conştiinţa spurcării". Emblema acestei lumi aflate în deplină derivă a valorilor autentice, poate fi ilustrată prin chiar motto-ul la *Craii de Curtea-Veche*: „Nous sommes ici aux portes de l'Orient, où tout est pris à la légère". Spaţiu al abjecţiei şi al răului ontologic, realitatea demonizată nu poate fi răscumpărată, mântuită, decât prin forţa purificatoare a Artei, după cum scria Liviu Petrescu: „Arta este asimilată, astfel, de Narator unui ritual al ablaţiunii, lumea nu se mântuie decât printr-o convertire a ei în imagine".

Nu altul este sensul sintagmei, consacrate, a lui Mircea Muthu, prin care „autocratismul estetic" este corelat cu „sancţiunea etică". Purificarea prin artă, proslăvirea vedeniilor hieratizate ale trecutului, imersiunea în timp se conjugă cu ascensiunea onirică – ambele fiind modalităţi de regăsire a originarităţii şi esenţialităţii fiinţei, dincolo de accidental şi efemer, dincolo de fenomenalitatea gregară şi

dezagregantă. Refuzul standardizării, al alinierii la normele burgheze implică nu doar resimţirea agresivităţii formelor sociale oprimante, ci chiar a forţei constrângătoare a tiparelor literare, a formelor literare moştenite.

Prin simbolica visului şi prin imaginaţie, Mateiu I. Caragiale caută să modifice fizionomia romanului realist în vigoare în epoca sa, să destructureze canonul, să imprime mobilitate tiparului estetic. Subminarea romanului realist, de care vorbea Nicolae Manolescu, se produce însă nu cu elemente moderne, ci mai vechi, adică romantic decadente. Exprimându-şi refuzul faţă de valorile epocii sale, atât pe plan existenţial, cât şi la nivelul scriiturii, Mateiu I. Caragiale îşi asumă o radicalitate, necesară, pentru exigenţele interiorităţii şi la nivelul speciei literare practicate căci, după cum subliniază Nicolae Manolescu în studiul citat, „în fond, Mateiu I. Caragiale pune în discuţie însuşi romanul (ca specie a realismului burghez), nu vrea să scrie propriu-zis roman, dar nu e încă în măsură să propună pentru vechiul gen o formă nouă cu adevărat".

Substituirea realului cu artisticul, recursul la o formă literară inedită, evocatoare, lirică şi estetizantă, apelul la vis şi imaginaţie – sunt, toate acestea, modalităţi, semne ale refuzului unei realităţi date ce nu se situează la înălţimea cerinţelor scriitorului. Pe de altă parte, sentimentul neaderenţei la lumea burgheză, la epoca sa e exprimat şi la nivel existenţial şi comportamental, prin arborarea unei ţinute aristocratice, prin refugiul într-un comportament ceremonial ce transpune gesturile cele mai prozaice în ritual iar vorbele în fior incantatoriu.

Cu toate acestea, peniţa autorului nu e întotdeauna retractilă, refugiată în evocare sau avântată în ardenţa evlaviei; nu de puţine ori, descrierea cu vibraţie domoală a unor peisaje exotice, sau exaltarea evocativă încremenită în extaz paseist se conjugă cu portretul incisiv, cu inclemenţa caracterizărilor, cu rechizitoriul moral. „Sancţiunea etică", de care vorbea Mircea Muthu este corelativul estetismului, al virtuţilor mântuitoare ale artei. Voluptatea culorii estompate de magia reflectării în trecut capătă sugestive irizări prin scufundarea în halucinanta abjecţie a realităţii. Caricatura şi evlavia sunt modalităţi deopotrivă de sugestive în sublinierea opoziţiei, evidente şi semnificative, dintre „Operă" şi „Epocă": una deformează liniile realului, pentru a-i sublinia precaritatea, cealaltă îl sublimează

transfigurând prozaismul prin intermediul exerciţiului metaforic mântuitor.

În ciuda acestui fapt, *Craii de Curtea-Veche* sunt – pe cât se pare – mărturia unui eşec. Opoziţia Operă/ Epocă pare să se rezolve în favoarea celei de a doua. Iluzia recuperării exemplarităţii propriei condiţii se spulberă, romanul încheindu-se în tonalitatea amar-melancolică pe care o mărturiseşte orice înfrângere. Mihail Petroveanu a surprins această realitate, arătând că *Craii de Curtea-Veche* este o „confesiune a înfrângerii unui vis subiectiv şi o răzbunare subtilă asupra realităţii prin conferirea unui cadru de poezie şi mit la tot ceea ce compune latura nobilă a lumii".

Opoziţia *operă*/*epocă* ne face să ne întrebăm, pe urmele lui Mihai Zamfir, dacă nu este romanul lui Mateiu I. Caragiale un anacronism faţă de spiritul teoretic al romanului interbelic anunţat de Eugen Lovinescu. Răspunsul la întrebare pare a fi cel dat de Nicolae Manolescu care consideră că Mateiu I. Caragiale a depăşit canoanele romanului realist burghez, căutându-şi resursele nu în formule novatoare, înnoitoare, ci în estetica romantică şi decadentă, deci în trecut.

Proza poematică: *subiect*, *atmosferă*, *personaj*

În cazul operei lui Mateiu I. Caragiale, aderenţa la canoanele unui gen sau ale unei specii literare ni se pare extrem de semnificativă, după cum repercusiunile pe care diversele curente literare le-au avut asupra evoluţiei lor estetice sunt în mare măsură relevante în ceea ce priveşte conformaţia internă a personalităţii lor artistice.

Dacă opera lui I.L. Caragiale este, în ansamblul ei, o operă fundamental realistă, păstrând imprimate în pliurile ei mărci distinctive ale acestui curent literar (obiectivitate, tipicitate, caracterul critic etc.), în opera lui Mateiu I. Caragiale sunt de găsit relevante elemente romantice şi simboliste, fără ca anumite sugestii ale realismului să fie cu totul absente. Ne vom opri întâi asupra asemănărilor; în ceea ce are ea realist, ca descriere, radiografiere a unei realităţi, opera lui Mateiu I. Caragiale este congeneră cu opera tatălui său, în sensul că amândouă creaţiile exploatează artistic universul balcanic, mai precis spaţiul Bucureştiului. Se poate observa că, în cazul celor doi autori, imperativul cunoaşterii realităţii este impulsul ce alimentează creaţia, deosebindu-se doar reacţiile absolut distincte la „stimulii" realului, căci, dacă universul pestriţ, policrom,

lipsit de coerenţă, de logică internă şi de coeziune morală al Bucureştiului este perceput printr-un impuls de *identificare* în cazul lui I.L. Caragiale, la Mateiu I. Caragiale distanţa privitorului faţă de spectacolul vieţii este mai mare, realitatea fiind văzută mereu, într-un fel sau altul, „prin geamul înşelător al citirii", cunoscută mediat, asumată estetic.

Mateiu I. Caragiale acordă, pe de altă parte, o atenţie însemnată în opera sa fantezismului şi estetismului, creaţia sa semnificând nu prin subiect, conflicte, coerenţa unor destine, a unor personaje ci, mai degrabă, prin sugestia atmosferei, poezia rafinată a trecutului, arta evocării etc. De aici derivă şi amestecul în opera lui Mateiu I. Caragiale de genuri, procedee artistice, specii literare distincte, ceea ce face creaţia sa greu de clasificat, imposibil de încadrat cu rigoare într-un anumit tipar estetic, pentru că, reclamându-se de la mai multe genuri, nu de puţine ori opera încalcă regulile acestora, rămânând să se definească nu prin raportare la altceva, ci prin raportarea continuă la sine, la propria sa configuraţie, la propriul său puls interior.

Prin latura sa fantezistă şi estetă Mateiu I. Caragiale se situează la antipodul artistului realist în sensul că el nu dă iluzia realităţii ci, dimpotrivă, conferă realitate, substanţă iluziei. Şi din această cauză, *Craii de Curtea-Veche* poate fi cu greu socotit un *roman*, în sensul consacrat al cuvântului, întrucât prin substanţa sa, prin liniile sale de configuraţie, prin regulile ce-i guvernează alcătuirea internă, această scriere nesocoteşte şi încalcă exigenţele romanescului. În primul rând, după cum afirma Alexandru George: „acţiunea romanului e nu deschisă şi progresivă ci închisă, ciclică. Eroii nu trăiesc ci «adastă» sfârşitul, nu mor ci se întorc în adevărata lor realitate, revin într-un spaţiu ideal dintr-un «surghiun» care a fost existenţa lor terestră. Cei trei crai nu evoluează în timp ci trăiesc anumite vicisitudini, pentru a se reînturna în esenţa lor reală".

Iată, aşadar, că autorul aboleşte, în scrierea sa, principiul ce dă coerenţă romanescului, definindu-l în mod plenar: cronologicul. Istoricitatea, temporalitatea sunt estompate de Mateiu I. Caragiale, în favoarea unei priviri sintetice, globale şi unificatoare, care tinde să se apropie de idealul simultaneităţii redării faptelor şi trăirilor. Proză „fără diegesis" (Mihai Zamfir), *Craii de Curtea-Veche* se apropie într-o măsură extrem de mare de ceea ce R.M. Albérès numea „roman heterodox", încadrându-i în această paradigmă estetică pe Rilke, Gide

sau Proust. Resortul romanelor de acest tip porneşte de la următoarele imperative, după Albérès: „A fermeca, a intriga, în loc de a explica ori lămuri (...), amestec de povestire şi poem". Dar şi această încadrare tipologică păcătuieşte printr-o anumită inadecvare la obiect, întrucât păstrează în titulatura sa noţiunea de roman. Pornind de la iluzia (programatică) a „documentării", Mateiu I. Caragiale îşi concentrează atenţia, de fapt, asupra propriei sale scrieri. Textul se închide astfel, perfect, în sine, alcătuindu-şi semnificaţiile „mai mult din cuvinte decât din fapte", extrăgându-şi semnificaţiile nu din realitatea exterioară, extratextuală, ci din reflectarea propriei sale imagini contorsionate şi fluide. De aici rezultă caracterul autoreferenţial al acestei scrieri care, pe măsură ce transcrie avatarurile realului, se întoarce cu luciditate autospeculară asupra sa, luminându-şi propriile structuri şi semnificaţii, conţinându-şi, cu alte cuvinte, şi propriul comentariu, „unul din multele posibile", după expresia lui Mircea Scarlat. Atenţia acordată mai degrabă discursului epic decât realităţii pe care – cu parcimonie – o încorporează, abolirea principiului istoricităţii, caracterul ciclic al devenirii evenimentelor, statutul aparte – fantast, necongruent – al personajului, toate aceste elemente ne fac să privim cu suficientă neîncredere aplicarea formulei lui Albérès la opera lui Mateiu I. Caragiale. O mult mai potrivită încadrare tipologică, mai vagă, dar mai adecvată pluralităţii de sensuri şi complexităţii de structură a operei ni se pare aceea a „prozei poematice". Lectura poematică pare, şi în viziunea lui Mihai Zamfir, singura convenabilă. De la începutul până la sfârşitul cărţii cititorul întâlneşte aceeaşi pastă verbală, e martorul aceloraşi obsesii şi avataruri ontologice, contemplă aceeaşi visare ce constituie de fapt substanţa epicului. Scrierea lui Mateiu I. Caragiale nu se articulează prin intermediul principiului coeziunii firului epic, ci, mai degrabă, prin coerenţa internă a frazelor, a descrierilor şi evocărilor. Fiind astfel o structură poematică, personajele nu sunt subsumabile unor tipuri, nu au coeziunea internă şi aderenţa ontică a unor caractere, ci au, dimpotrivă, statutul unor portrete lirice, evocatoare, în care misterul şi reflexul existenţial, visul şi concretul se împletesc indestructibil. Mai mult, se poate afirma că personajele din *Craii de Curtea-Veche* îşi asumă dimensiunile şi semnificaţiile unor metafore şi simboluri ale unor stări existenţiale specifice. Din această perspectivă, universul poematic al *Crailor de Curtea-Veche* poate fi privit şi ca o parabolă a destinului uman, privit

spectacular în toată amploarea sa ciclică, a grandorii şi decăderii sale.

Desigur, pe bună dreptate s-a afirmat că *Craii de Curtea-Veche* reprezintă revanşa artistică pe care autorul şi-o acordă în faţa deziluziilor realului. Chipurile personajelor, stilizate la maximum, în stil manierist – decadent, nu sunt, de altfel, decât ipostazieri ale diverselor tendinţe ale sufletului autorului.

De aceea, profilurile personajelor nu au parcă statut existenţial, ele având conformaţia (sau mai degrabă lipsa de conformaţie) a unor fantasme cu determinări vagi, cu un aer vădit oniric: „Paşadia era un luceafăr. Un joc al întâmplării îl înzestrase cu una din alcătuirile cele mai desăvârşite ce poate avea creierul omenesc. Am cunoscut de aproape o bună parte din aceia ce sunt socotiţi ca faime ale ţării, la foarte puţini însă dintr-înşii am văzut laolaltă şi aşa minunat cumpănite atâtea înalte însuşiri ca la acest nedreptăţit ce, de voie, din viaţă, se hărăzise singur uitării. Şi nu ştiu un al doilea care să fi stârnit împotrivă-i atâtea oarbe duşmănii". Portretul lui Paşadia este un model de portret hagiografic. În liniile, lipsite de pondere existenţială, plasate în pură indeterminare, ale acestui portret, stilul evocator al autorului reiese cu îndoită pregnanţă.

Nuanţa exclamativă a frazei, alura superlativă a atributelor („una din alcătuirile cele mai desăvârşite", „aşa minunat cumpănite" etc.) fac din portretul lui Paşadia un joc al mistificării şi iluziei, al evocării şi invocării, un exemplu de literaturizare, de frazare estetă a unei imagini umane. Paşadia este însă, în mod hotărât, un *homo duplex*, în a cărui ambiguitate autorul pune ceva din propriile-i nelinişti şi complexe, ceva din propria-i ambiguitate. Sub masca apolinică (trasată în descrierea – evocare dinainte) există însă o natură dionisiacă ce se contrazice mereu pe sine, nutrindu-se din aporiile unei deveniri contradictorii, în care simularea şi autenticul interferează.

Cel de-al doilea moment al portretului lui Paşadia este consacrat înfăţişării sale, în care e de găsit contraponderea seninătăţii şi echilibrului înfăţişate în prima parte: „Auzisem că aceasta şi-o datora în parte înfăţişării. Ce frumos cap avea totuşi! Într-însul aţipea ceva neliniştitor, atâta patimă înfrânată, atâta trufie aprigă şi haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile forţei sale veştede, în cuta sastisită a buzelor, în puterea nărilor, în acea privire tulbure între pleoapele grele. Iar din ce spunea, cu un glas tărăgănat şi surd se desprindea, cu amărăciune, o adâncă silă".

Personajele lui Mateiu I. Caragiale nu se supun imperativelor devenirii, ele nu evoluează, ci dimpotrivă, rămân aceleaşi, de la începutul până la sfârşitul operei, păstrându-şi intact statutul lor de martori şi de actori ai spectacolului vieţii. Destinul lor (deşi uneori ne este oferită sugestia unei deveniri) este încremenit şi statornic fixat într-o opţiune existenţială fermă, imobilă. Tocmai de aceea, inventarul de fapte şi întâmplări din *Craii de Curtea – Veche* este de o extremă sărăcie. Ce se întâmplă de fapt în *Craii de Curtea – Veche* poate fi rezumat în câteva sumare propoziţii. Important nu este însă ce se întâmplă aici ci cum se întâmplă.

Fascinaţia operei lui Mateiu I. Caragiale stă în stilul impecabil, greu de definit şi încadrat, stil evocator şi estet ce ne face oarecum să punem între paranteze subiectul (întâmplări, fapte şi personaje) şi să ne lăsăm în voia acestei seducţii atotstăpânitoare a limbajului, a atmosferei şi mitului.

Asimilând în volutele frazelor sale poezia tainei, a misterului existenţei şi totodată farmecul neistovit al atmosferei nocturne, pitoresc şi volatil, stilul lui Mateiu I. Caragiale exprimă un sentiment acut al nuanţelor, o nemăsurată voluptate cromatică, un deosebit simţ al detaliului relevant, toate acestea materializându-se într-o „frază melopeică" (Theodor Vârgolici), cu perioade largi, cu acorduri prelungi, structurate din perspectiva unei subtile tehnici a ecoului fonetic, precum în următoarea descriere: „Înaintea ochilor mei, aievea, se desfăşura fermecătoare trâmba de vedenii. Străjuiau pe înălţimi semeţe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeaţă surpături de cetăţi. Palate părăsite aţipeau în paragina grădinilor unde zeităţi de piatră, în veşmânt de muşchi, privesc zâmbind cum vântul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fântâni unde apele nu mai joacă. Beteala lunii pline se revărsa peste vechi oraşe adormite; pâlpâiau pe mlaştini văpăi zglobii. Puhoiul de lumini poleia noroiul metropolelor uriaşe aprinzând deasupră-le ceaţa cu un pojar. De funinginea şi de mucegaiul lor fugeam însă repede; la zare neaua piscurilor sângera în amurg. Şi plecam să cunoaştem ameţeala aprigă a culmilor, lăsam în urma noastră înflorite poiene, urcam prin brădet, adulmecaţi de şoapta pâraielor respirate sub ferigi, urcam, beţi de aerul tare mai sus, tot mai sus".

Peisajul este, la Mateiu I. Caragiale, un simplu pretext pentru desfăşurarea reveriei, el „nu are nimic particularizant" (Mihai Zamfir),

conţinând o semnificaţie alegorică şi simbolică. Dacă în operele „realiste" peisajul este funcţional, având o structură bine definită şi o funcţie strict determinată, descrierea vizualizând cu precizie obiectele, la Mateiu I. Caragiale peisajul are o funcţie poematică, este conotativ, încărcat de subînţelesuri şi aluzii simbolice, scăpând de rigorile obiectivităţii şi închizându-se într-o paradigmă a sugestiei şi simbolicului. De aceea, nu putem decât să subscriem la aserţiunea lui Mihai Zamfir, potrivit căreia „dacă o contradicţie stă, stilistic, la baza oricărei mari opere, în cazul de faţă poematic versus romanesc ar fi criptograma *Crailor de Curtea-Veche*. (…) Ea generează fiecare frază".

Proză poematică, în care personajele sunt metafore şi simboluri, ipostaze existenţiale fantasmatice, vedenii, *Craii de Curtea – Veche* este o operă în care naraţiunea se intersectează cu imaginea plastică şi cu unduirea muzicală a frazelor. De altminteri, în favoarea considerării acestei creaţii ca o operă închisă asupra-i, fără veleităţi romaneşti se poate spune, cu deplin temei, că substanţa epică a scrierii se concentrează cu precădere în primul capitol, în timp ce al doilea şi al treilea capitol nu reprezintă decât variaţiuni, adaosuri şi adânciri ale motivelor structurate în capitolul iniţial.

În mod cu totul paradoxal, impresia de viaţă pe care *Craii de Curtea – Veche* o lasă cititorului este dedusă din implicaţiile şi referinţele livreşti pe care lectura le presupune. Nu viaţa în concretitudinea şi autonomia sa e cea zugrăvită aici, ci o viaţă fictivă a cărei carnaţie e împrumutată unei istorii inventate, o viaţă al cărei flux e alcătuit din imagini, descrieri şi metafore. De aici rezultă estetismul prozei lui Mateiu I. Caragiale căci artisticul înlocuieşte, până la un punct, realul iar atmosfera capătă o pondere substanţială în detrimentul subiectului, a înlănţuirii de fapte. Dinamismul operei lui Mateiu I. Caragiale se manifestă mai degrabă la nivelul frazei, al microtextului; acolo, energiile, savorile lexicale, resursele estetice se dezlănţuie generând efectul artistic, în ecourile tot mai stinse ale cuvintelor agonizează şi se naşte o lume, trezindu-se la viaţă un mod esenţial – de a trăi întru frumos.

Labirintul interior. *Metaforele evaziunii*

Adâncit în sine, nemulţumit de spectacolul precarităţii realului, naratorul din *Craii de Curtea – Veche* face din estetica tainei un adevărat program literar, expus în termeni lipsiţi de orice echivoc: „Nemulţumit eram încă departe de a fi; la plăcerea de a mă bucura de

prietenia unor fiinţe atât de unice fiecare, se adăuga aceea, pentru mine nepreţuită de a mă afla între două taine ce puse, ca două oglinzi faţă în faţă, se adânceau fără sfârşit. Mă întrebam dacă din ele avea să ni se dezvăluie vreodată ceva?”

Pasajul citat este în dublu sens revelator: odată prin pasiunea pentru taină, prin patima mistificării de care se lasă animat un scriitor pentru care semnele realului şi-au pierdut supremaţia şi care priveşte într-un *dincolo* ipotetic, captiv întotdeauna al magiei depărtării; nu în mică măsură pasajul ne instruieşte însă şi asupra structurii personajului matein. Personajele lui Mateiu I. Caragiale nu au o alcătuire plană, scriitorul nepunând accent pe tectonica lor de suprafaţă, ci privindu-le perspectivic, revelându-le adâncimile şi ecourile abisale ale esenţei lor.

S-ar zice că personajele mateine, exilate din viaţa reală, se retrag într-o identitate a lor profundă, simulând şi disimulându-şi adevărata înfăţişare, construindu-şi false biografii, posibile dar inautentice şi protejându-şi astfel dimensiunea interioară cea mai ascunsă dar şi cea mai expusă agresiunilor realului. Iubitor al abisului sufletesc, al eschivei şi măştii, Mateiu I. Caragiale apreciază personajul în măsura în care acesta păstrează ceva inexplicabil, tainic în comportamentul său. Din acest imperativ estetizant rezultă admiraţia necondiţionată, fără rezerve, ce o resimte pentru Paşadia şi Pantazi, suflete complicate, sensibilităţi rafinate, ale căror chipuri se răsfrâng, înteţindu-şi reprezentările simbolice, în oglinda Artei şi a Visului, aprofundându-şi dimensiunile „sub pecetea tainei” şi, corelativ, dispreţul net, fără echivoc, faţă de Pirgu.

Tehnica portretului este revelatoare pentru interesul pe care îl arată Mateiu I. Caragiale tainei şi dimensiunii abisale a sufletului omenesc, în măsura în care acestea sunt exponenţiale – şi este evident aceasta – pentru estetica la care aderă autorul. Penelul matein nu zăboveşte prea mult asupra fizionomiilor, nu caută să epuizeze trăsăturile eroilor săi, lăsând întreagă magia sugestiei, necesarul halou de umbră şi depărtare care întreţine taina şi fiorul excepţiei în care se complac personajele. Portretele lui Mateiu I. Caragiale nu sunt exhaustive, plane ci, dimpotrivă, dispun de o spaţialitate ce le conferă atuul perspectivei, al aderenţei la străfundurile fiinţei.

Determinările pe care le ataşează autorul personajelor sunt însă vagi, uneori urmează două-trei, în lanţ, sporind gradul de

indeterminare al eroilor, a căror caracterizare se menţine în raza de acţiune a portretului evocator, al cărui mobil este emoţia rememoratoare. Imprecizia, indecizia determinărilor transpare suficient de evidentă în portretul lui Paşadia, deja citat.

Nu se poate tăgădui, de asemenea, personajului o alură demonică. Frumuseţea, armonia liniilor feţei trădează ceva neliniştitor, o latentă, absconsă amărăciune ce nu poate să provină decât din gustul deziluziei în faţa unui real deposedat de orice măreţie, de orice transcendenţă.

Portretul e alcătuit astfel dintr-un joc al perspectivelor, al suprafeţelor calme şi al adâncurilor neliniştitoare, dinamizat de enumeraţii, investit cu o intonaţie fastuoasă, encomiastică, „căftănit" cu arhaisme nobile şi având grijă să păstreze nealterată dimensiunea abisală, de taină, mister şi magie a personajului. Iată portretul lui Paşadia, întregit de această dată din perspectiva lui Pantazi, ce devine, pentru câteva momente, un veritabil „personaj-reflector": „mut de uimire, Pantazi nu se mai sătura să-i admire nobila demnitate a ţinutei, severa stăpânire asupra mişcărilor şi vorbirii, amărăciunea acelui viu sarcasm ce geruia sclipitor mai rece decât omătul, mai tăios decât oţelul, mai înveninat decât omagiul, şi încă nu mă dumiresc cum şi le putuse însuşi, căci dacă adevărat e că, trebuind veacuri ca să se plămădească, datina rămâne apanagiul exclusiv al sângelui, de unde acel strop albastru foarte pur care, respingând prihana corcelilor, înflorea în fiinţa lui pe neaşteptate atât de semeţ; ce tainică înrudire îl lega de acei slăviţi dregători din trecut de chipurile cărora îi plăcea să se înconjoare şi de ale căror îndărătnicii, apucături şi gusturi era aşa îmbâcsit că ei înşişi de-ar fi fost rechemaţi la viaţă s-ar fi recunoscut mai degrabă într-însul decât în propriii lor urmaşi".

E uşor de observat că, în cazul portretelor lui Paşadia sau Pantazi, vocea auctorială îşi estompează inflexiunile, capătă un fior stins, tainic, e parcă redusă la tăcere, pusă să înregistreze ritualic ecourile unor gesturi şi chipuri exemplare, cvasi-mitice. Duplicitatea personajelor, latura lor de umbră şi lumină, sporesc efectul structurii lor abisale, în care intelectualitatea se învecinează cu înjurătura, promiscuitatea şi estetismul se întâlnesc conturând antinomiile esenţiale ale acestei lumi a Balcanilor. Dacă personajele lui I.L. Caragiale erau, pe de o parte, exponenţiale pentru o categorie socială, definite cu rigoare realistă, având contururile ferme, o netă

individualitate, precum şi o identitate civilă de netăgăduit, eroii lui Mateiu I. Caragiale nu trăiesc decât în spaţiul evocării, ele au aerul unor plăsmuiri, al unor fiinţe cu statut incert, pendulând între realitate şi irealitate, hrănindu-se din dinamica visării, din energiile tainei fără de sfârşit.

Sufletul matein are iregularitatea arhetipală a labirintului. Labirintul interior semnifică, pe de o parte, o descompunere a ordinii, a armoniei clasice, a rigorii apolinice dar, pe de altă parte, e o consacrare a unei alte ordini, „nefireşti" întrucât nu se mai bazează pe canoanele firii, este nenaturală, impunând o abstractizare şi o artificializare a realităţii sufleteşti. Labirintul interior pe al cărui traseu personajele îşi retrăiesc cu patimă viciile şi impulsurile contradictorii, reprezintă, în fond, o transpunere a realităţii în interioritate, în irealitatea visului.

Răul moral, refulările şi alienarea, impulsurile de grandoare şi complexele de persecuţie ale personajelor – sunt reperele acestei lumi sufleteşti cu o conformaţie labirintică din care eroii încearcă să scape. Metaforele evaziunii – prezenţe reiterative în textul matein – nu au doar rolul de a depăşi o realitate ignobilă, nedemnă de elogii şi frustrantă, ci şi de a compensa complexele sufleteşti, de a estompa sentimentul inadaptării, resortul „labirintului interior" matein.

„Dominanta dinamică a universului lui Mateiu I. Caragiale este un permanent impuls al îndepărtării" observă Diana Adamek, adăugând că setea de spaţiu reprezintă „expresia unui originar instinct al rătăcirii". Atracţia depărtării se conjugă în opera lui Mateiu I. Caragiale cu refuzul închiderii într-un contur limitat, singular. Ambiguitatea reperelor lumii face ca depărtarea, lumea fascinantă „de dincolo" să reprezinte vraja comună mai tuturor personajelor lui Mateiu I. Caragiale (Aubrey de Vere, Paşadia, Pantazi, naratorul din *Craii de Curtea-Veche* etc.).

Prin intermediul călătoriei, al parcurgerii distanţelor spaţiale, reperele realităţii îşi modifică alcătuirea, cadrul se lărgeşte, distanţele se prăbuşesc, propriile limite interioare fiind depăşite odată cu limitele lumii. Călătoria e expresia dorinţei de libertate, de ieşire din labirint, e tentaţia omului de a-şi aprofunda limitele, de a estompa cezura dintre sine şi lume. Fascinaţia depărtării, a indeciziei, nostalgia limitelor şi glisarea semnificaţiilor – pe care le presupune călătoria – o apropie de simbolica visului. Sugestia călătoriei capătă ambivalenţa spaţiului

oniric, limitele sunt abolite, opoziţiile se armonizează iar fraza mateină capătă rezonanţe molatice, reflexe solemne, irizări diamantine, precum în povestirea lui Pantazi, a hagialâcului în spaţiul depărtării în care jocul perspectivelor şi dinamica distanţelor produc un puternic efect de ambiguitate: „Povestirea unduia agale, împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor. Stăpân pe meşteşugul de a zugrăvi cu vorba, el găsea cu uşurinţă mijlocul de a însemna, şi încă într-un grai a cărui deprindere se pierduse, până şi cele mai alunecoase şi mai nehotărâte înfăţişări ale firii, ale vremii, ale depărtării, această amăgire era întotdeauna deplină. Ca în puterea unei vrăji, cu dânsul am făcut în închipuire lungi călătorii, călătorii cum nu-mi fusese dat nici să visez (…) Omul vorbea. Înaintea ochilor mei se desfăşura fermecătoare trâmba de vedenii".

Evaziunea în exotism, în magia depărtării a lui Pantazi transpune cititorul într-o lume deposedată de distanţe şi de repere, o lume în care există doar iluzia spaţiului, un spaţiu „atopic" însă, precum cel statuat în oglindă sau în vis. Teatralitatea cuvântului evocator, narcisismul său contras în ceremonial şi magie perceptivă contribuie la derularea pelerinajului în imaginarul depărtării, dilatând dimensiunile, transferând realitatea în spectacol, transformând existenţa în călătoria iniţiatică, purificatoare şi speculară în acelaşi timp. Călătoria are aici funcţia unei *katharsis*, ea mântuie fiinţa damnată transmiţându-i fiorul necunoscutului ca pe o şansă de recuperare a propriului sine.

E semnificativ că unei astfel de evaziuni în depărtare, în ceea ce depăşeşte limitele vizibilului, care se poate observa la Mateiu I. Caragiale, îi corespunde în cazul lui I.L. Caragiale o veritabilă pasiune a concretului, o atracţie nestăpânită, continuă faţă de ceea ce este apropiat, o tentaţie nedomolită pentru vizibil, pentru postura de *hic et nunc* a lumii.

Ambiguitatea călătoriei se estompează, finalitatea ei se precizează în figura arhetiplă a *Mării* pe care Mateiu I. Caragiale o descrie cu voluptate, cu o tehnică remarcabilă a nuanţelor şi alternării cromatice şi auditive, închipuind-o ca pe un model exemplar, un posibil spaţiu de regresiune a *Fiinţei*. Predilecţia pentru acvatic, pentru materia lichidă, pentru evanescent şi metamorfoză sunt reprezentări baroce ce pot fi puse şi ele în legătură cu atracţia spre reverie, spre vis ca spaţiu fluid al unei realităţi simbolice.

Arhetip, reprezentare genezică, marea este evocată cu evlavie şi tremur voluptuos al expresiei nobile: „lucie ca o baltă, oglindind, la adăpostul toartelor coastei, pirozeaua tăriei şi mărgăritarul norilor, florile ca o pajişte sau scânteind ca o mişună de licurici, searbădă şi domoală sau vie, verde şi vajnică, avântându-se spumegând spre cerul căruia îi e frică, de ea vorbea cu păgânească evlavie, pomenindu-i doar numele glasul i se cobora tremurător ca şi când ar fi mărturisit o taină sau îngânat o rugă. Pentru slăvirea ei, uriaşa putere în mişcare a rotundului, matca a tot ce viază, neîncătuşată şi neprihănită i se părea că graiul omenesc nu e îndeajuns vrăjit şi că înşişi poeţii cei mai cu renume încumetându-se a o căuta păliseră".

Tentaţia depărtării e resimţită şi în evocarea trecutului. În fond, călătoria în spaţiu şi cea în timp sunt consubstanţiale, se nasc dintr-o comună dorinţă de acces la originar, la arhetipic. În mod cu totul paradoxal, trecutul şi depărtarea spaţială, sunt reprezentările ce conferă identitate Crailor. Privindu-se în oglinda trecutului, aceştia îşi regăsesc adevăratul chip, purificat de asperităţile contingentului, înnobilat de virtuţile cathartice ale visului şi evocării; „trâmbele" lirice prin care Mateiu I. Caragiale regăseşte „veacul scump nouă" reprezintă „un efect al nostalgiei pe care o trăieşte un ins foarte lucid, cu conştiinţa clară a prezentului".

Evocările lui Mateiu I. Caragiale „nu urmează, după opinia lui Alexandru George, după principiul logic al naraţiunii, ci înseamnă o neprevăzută apropiere a doua momente foarte depărtate în timp". De aceea, apropierea de tehnica proustiană a „memoriei involuntare" se vădeşte, până la un punct, corectă, în măsura în care autorul *Crailor de Curtea-Veche* nu ne oferă propriu-zis trecutul reconstituit, ci mai degrabă o viziune asupra acestuia; perspectiva trecutului este, în mod vădit, una literaturizantă, estetizantă, livrescă.

Teatralizat, trecutul este mimat, la modul encomiastic; transferat în spaţiul imaginarului el se dovedeşte ambiguizat, cu semnificaţiile invertite de magia depărtării.

Vedenia trecutului şi „călătoria în veacurile apuse" pe care o întreprinde Paşadia sunt în mod evident modalităţi de automistificare, dar o automistificare ce se îngemănează cu sinceritatea. „Reculegere mistică", „amăgire", „înduioşare" şi „mângâiere" – vedenia trecutului reprezintă o aventură a fiinţei dezrădăcinate, ce nu se recunoaşte în prezent, complăcându-se în fascinaţia evocării altor vremi,

împrumutând o altă condiţie, nesupusă determinismului şi imperativelor realului, uzând în voie de prerogativele unei libertăţi nelimitate. Asumarea unei alte identităţi („Eram trei odrasle de dinaşti cu nume slăvite" etc.) nu reprezintă altceva decât o deplasare a limitelor condiţiei umane în sfera visului, o demistificare a existenţei reale prin asumarea trăirii trecutului ca mască, joc şi artificiu.

Ruptă de reperele realităţii, lumea lui Mateiu I. Caragiale se cufundă în depărtarea temporală ca într-un fel de „metalume", un transcendent simbolic care investeşte fiinţele celor trei crai cu o aură de exemplaritate: „hoinari nepocăiţi, veşnic pe drumuri, pătimaşi de curiozitate şi din ce în ce mai ahtiaţi după plăceri, ne-am răspândit cu frenezie sufletele în depănarea celei mai înflorite vremi din câte se cunosc spuse, ne-am împărtăşit din toate harurile ei şi din toate rătăcirile". Resursele purificatoare ale călătoriei în trecut, încifrarea prezentului în magia hieroglifelor istoriei convoacă în spaţiul scriiturii mateine jocul somptuos al culorilor, voluptatea nuanţelor şi eva-nescenţa mirajului. În fapt, „lumea care se visează creată de Pantazi şi Paşadia în miraculoasele lor monologuri este tărâmul magic al cuvântului (...) Anecdoticul e eliminat în favoarea unor subtile incursiuni într-un univers al vorbelor", arată Mariana Vartic.

„Trâmba de vedenii" devine astfel mai degrabă o „trâmbă" a cuvântului evocator, plastic, ce se cristalizează pe fondul unei solemnităţi esenţiale a fiinţei. Desenului alienării cotidiene, agresivităţii realităţii îi corespunde cuvântul cu investitură vizionară, acela care, deschizându-se aromelor arhaice, parfumurilor exotice, necunoscute, savorilor neştiute constituie cheia unor revalorizări în imaginar a sensurilor lumii. Prin intermediul cuvântului, personajele pornesc în căutarea portretului lor ideal, al chipului lor interior esenţial.

Cuvântul se topeşte aici în spiritualitate pură, până la pierderea virtuţilor lui referenţiale, iluminând trecerea timpului şi străfundurile fiinţei, devenind instrument purificator, oglindire ideală a fiinţei şi modalitate de întreţinere a tainei. Cuvântul nu dezvăluie, nu destăinuie, ci ascunde consolator, trasând obiectelor un contur de taină şi indecizie, voalându-le în sonurile lui grave, solemne şi ritualice, după cum observa Ovid S. Crohmălniceanu: „Muzicalitatea frazei – am văzut – caută să estom-peze hotarul dintre realitate şi vis. Dar indecizia aceasta e tocmai proprie misterului. Lucrurile devin

părelnice, capătă toate o aură fantomatică, dobândesc o natură stranie, enigmatică".

Fraza mateină absoarbe parcă întreg dramatismul existenţei pentru a-l transpune în joc şi visare, izbăvind fiinţa de limitele ei şi legitimând un mod de vieţuire superior, prin artă, prin Frumos: „Peregrini cucernici mergeam să ne închinăm Frumosului în cetăţile liniştii şi ale uitării, le cutreieram uliţele înclină şi pieţele ierboase, veneram în vechi palate şi biserici capodopere auguste, ne pătrundeam de suflul trecutului contemplându-i vestigiile sublime".

Călătoria „în viaţa care se vieţuieşte, nu în aceea care se visează" nu este mai puţin investită cu semnele magiei depărtării, ale mistificării prin vis („De câte ori totuşi nu m-am crezut în plin vis".) Cutreierând Bucureştiul, Craii străbat, călăuziţi de Gore Pirgu, itinerarul unui labirint infernal; călătoria îşi pierde, de această dată, orice investitură purificatoare, ea tinzând să epuizeze un spaţiu al desfrâului şi stricăciunii, vizat, de altfel, şi de motto-ul operei.

Nu lipseşte, din aceste peregrinări nocturne, atmosfera de carnaval, sugestia jocului scenic; deambulările Crailor sugerează un periplu iniţiatic *à rebours*, o iniţiere în fascinaţia putregaiului, în tot „ceea ce poartă stigmatele declasării". Dualitatea Crailor răzbate cu şi mai multă forţă acum, când sufletul lor nocturn îl covârşeşte în mod hotărâtor pe cel diurn. Coborând în bolgiile bucureştene, Craii se împărtăşesc în fond, dintr-un cu totul alt mod de cunoaştere, demonic şi infernal, însetaţi de absolutul stricăciunii: „acelei lumi de noapte însufleţitor fiindu-i numai el, întruparea vie a însuşi sufletului spurcat şi scârnav al Bucureştilor. De aceea îl urmam fără vorbă; cu dânsul am tărbăcit, pe lapoviţă şi pe zloată clisa uliţelor fără caldarâm şi fără nume de pe la margini, prin funduri de maidane pline de gunoaie şi de mortăciuni, am intrat, pe brânci aproape, în zăpuşeala chiţimiilor scunde, cu pământ pe jos şi spoite tot aşa proaspăt ca ţigăncile ce, în flenderiţe roşii sau galbene şi desculţe, se dădeau acolo parlagiilor şi măţarilor pe o băncuţă, o cinzeacă de trăscău sau un pac de mahorcă".

În fond, călătoria în trecut şi cea în spaţiul exotic nu se situează într-o poziţie chiar atât de antinomică cu călătoria în realitate, în lumea „care se trăieşte". Realitatea în care descind personajele e atât de halucinantă încât îşi pierde atributele concretului, ataşându-şi însemne ale visului, ale fabulosului. Craii coboară, de fapt, într-o realitate ireală, inconsistentă ca şi cea imaginată şi evocată, o

infrarealitate mai degrabă, tulburătoare, o lume a abjecţiei pure, a grotescului absolut. Timpul prezent, haotic şi lipsit de sens, absurdă înlănţuire de clipe, e un timp al unei istorii răsturnate, autorul conturând o lume pe dos, a cărei expresie deplină este lumea Arnotenilor, spaţiu al disjuncţiei, dezarticulării şi degradării superlative. Simbolicul drum al Crailor tentează astfel depăşirea propriilor limite, fiind expresia aceluiaşi „instinct al rătăcirii", o probă a supliciului existenţial, dar şi a nevoii de libertate, a regăsirii identităţii proprii, după numeroase ocoluri şi rătăciri printre atâtea alte identităţi.

Scrierea lui Mateiu I. Caragiale este, în fond, contrăgând-o la esenţa sa ultimă, o proză a eului, a fiinţei ce se caută cu fervoare prin aventura evocării şi jocul oniric, prin plutirea în zările cele mai înalte ale spiritului ori prin ţopăiala în straturile abisale ale abjecţiei.

Emblematică devine, astfel, imaginea măscăriciului din visul final al naratorului, expresia unui eu schimbător, ambiguu şi evanescent, ce-şi expune măştile succesive ca pe tot atâtea identităţi efemere: „se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei Trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernia mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi afară de scarlatul tocurilor, înveşmântaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur aşteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârşit (...) Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălâmbăindu-se şi schimonosindu-se ţopăia de-a-ndăratelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului (...)".

Etic şi estetic în creaţia mateină

Manierismul este, după Gustav René Hocke, atracţia din totdeauna pe care „iregularul", „dizarmonicul" o exercită asupra spiritului uman. Această categorie literară esenţială, manierismul, se întemeiază pe câteva ambivalenţe definitorii: „afectare exagerată a expresiei şi reducere, sobrietate extremă a expresiei, cifrare enigmatică şi revelare scandaloasă, demonie vitalistă şi intelectualism excesiv, calcul şi halucinaţie, metaforism alogic şi acuitate logică".

Există, în opera lui Mateiu I. Caragiale suficiente indicii pentru a putea fi pusă în discuţie o astfel de componentă manieristă? Fără îndoială că da, pornind chiar de la datele biografice ale autorului, de la constantele personalităţii sale. Mateiu I. Caragiale este, dincolo de

orice îndoială, una din figurile cele mai manieriste ale literaturii române. El deţine toate trăsăturile unui *homo duplex*, ale unei fiinţe în care regimul nocturn şi cel diurn nu sunt paliere ontice strict delimitate, ci componente inseparabile, îngemănate până la indistincţie. Autor şi personaj al literaturii sale, martor şi regizor ce pune în scenă destine şi întâmplări exemplare, *hombre segreto* şi *homo fictus*, Mateiu I. Caragiale e „personaj deopotrivă în viaţa de toate zilele şi «în absolut», deopotrivă real şi imaginar".

Proiecţia utopică este corelativă, în opera lui Mateiu I. Caragiale unui topos privilegiat al manierismului şi barocului: spectacolul. Fie că e vorba de spectacolul lumii, de carnavalesca succesiune de măşti pe care o presupune existenţa, fie că se referă la spaţiul, iluminat de accente spectaculare şi speculare al iluziei şi visului – opera lui Mateiu I. Caragiale ni se prezintă ca un text ce înscenează existenţe, destine şi personaje, refăcând şi prefăcând relieful lumii, instruind despre adevărurile grave ale existenţei prin intermediul jocului iluziei şi al măştilor, intuind dedesubtul farsei existenţiale tragicul, dimensiunea ascunsă a sensurilor universului.

Farmecul discret al mistificării, la care nu de puţine ori recurge Mateiu I. Caragiale în prezentarea perspectivică a personajelor sale e în strânsă corelare cu toposul spectacular. Mistificarea, proiecţia utopică, falsa reprezentare fac astfel parte dintr-o strategie a învăluirii şi dezvăluirii personajelor, la care nu de puţine ori apelează autorul, pentru a le confecţiona false biografii, cum este aceea al lui Gore Pirgu, proiectată în viitor şi ipotetic: „ce om ar fi fost! avocatul cel mai strălucit, gloria baroului românesc (…) Avocat şi profesor la Universitate. S-ar fi îndeletnicit, în ore pierdute, şi cu literatura, ar fi biciuit moravurile, ar fi comis piese – piese proaste bineînţeles, istorice – şi însăila dialoguri lungi între personagii din veacuri deosebite, juca rolurile de forţă, se bălăbănea, sforăia, mugea. Şi s-ar fi mărginit numai la atâta? – nu! purtător de cuvânt al revendicărilor democratice cele mai sfinte, ar fi cerut în sfatul ţării împărţirea moşiilor la ţărani şi votul obştesc. Şi, pe loc, un discurs, nu mai găunos, nici mai sec decât cele ce se îmbăloşau puturoase sub cupola din dealul Mitropoliei, fu gata. Distins, cum era, ar fi intrat şi în diplomaţie".

Spectacolul, ca topos privilegiat al universului matein, îşi dezvăluie însă aici dubla sa ipostază: aceea festivă, sărbătorească, care celebrează existenţa şi valorile ei, reprezentându-le prin punere în

scenă, dar şi cea tragică; după reprezentaţie, rămâne gustul artificialităţii sale, al lipsei sale de consistenţă, pentru că spectacolul e din speţa lui *a părea* şi nu a lui *a fi*. Conflictul iluzie/realitate se dovedeşte cu atât mai dramatic cu cât personajele pendulează de multe ori între aceste dimensiuni. Statutul lor ontic se bazează, nu de puţine ori, pe o iluzie; e, cu alte cuvinte, construit, inautentic.

De aceea, personajele lui Mateiu I. Caragiale cunosc şi momentul înălţării, al ascensiunii spiritualizate şi dinamica regresivă, căderea, prăbuşirea în materialitate. Craii trăiesc, în fond, două vieţi, una supusă regimului diurn, apolinic, cealaltă caracterizată de registrul nocturn, dionisiac al fiinţei. Întruchipări duplicitare, ce-şi consumă existenţa în aspiraţia spre autentic, Craii pendulează între iluzie şi realitate, asumându-şi-le cu dramatism pe amândouă. Inexplicabil îi apare naratorului din *Craii de Curtea – Veche* Paşadia, din perspectiva vieţii sale duble: „Paşadia trăia cu schimbul două vieţi (...). Cum era atunci cu putinţă ca omul de carte şi de Curte care ar fi făcut podoaba zilelor la Weimar, să se fi învoit a împărtăşi de seara până dimineaţa dezmăţarea unui Pirgu, ca apuseanul subţire în gusturi şi lingav să guste pastrama şi tulburelul, schembeaua şi prăştina, ca vechiul vienez pierdut în vraja visului mozartian să asculte ceamparalele şi bidineaua! îi aţipea estimp oare voinţa, era cumva victima fără răspundere a vreunei sminteli stranii? Eu unul am crezut că da şi mă îndoiesc că o altă tălmăcire să fi părut mai firească oricui ar fi ştiut ce îngrozitoare clironomie împovăra în privinţa aceasta pe Paşadia".

Travestiul, la care nu de puţine ori recurg personajele, estetica măştii mărturisesc un oarecare maniheism al fiinţei împovărate de destin şi care, pentru a se salva, recurge la estetic, ca la unica modalitate de mântuire de răul ontologic. Tipic manieristă, utopia „ieşirii din timp" se corelează astfel cu aceea a „ieşirii din spaţiu"; travestiul reprezintă o modalitate de mistificare utopică prin care fiinţa caută să se sustragă contingentului, retrăgându-se în ficţiune, regresând în imaginar. E limpede că lumea pe care o zugrăveşte Mateiu I. Caragiale este una în declin, marcată de morbul descompunerii şi al decadenţei.

Ca în orice operă manieristă sau barocă, şi în cazul creaţiei mateine declinul se însoţeşte cu somptuozitate formelor sau, mai corect ar fi să spunem că fastul e elementul compensatoriu (şi premonitoriu, în acelaşi timp) al declinului. Judecata asupra lumii pe

care o mărturiseşte opera lui Mateiu I. Caragiale este astfel o judecată aflată sub incidenţa esteticului. Descompunerea lui înseamnă de fapt descompunerea valorilor ideale, a virtuţilor aristocratice, a reflexelor ideale ale nobilităţii corelate cu ascensiunea parveniţilor de teapa lui Pirgu. E o imagine a „lumii pe dos" aceea pe care o reflectă scrierea lui Mateiu I. Caragiale, o imagine a unei lumi în care frumuseţea îşi pierde valoarea absolută, principiul estetic încetează să mai fie atotputernic, fiind înlocuit cu utilitarismul, cu prozaismul valorilor burgheze.

Oglinda reprezintă un alt topos manierist ce poate fi identificat cu o semnificativă frecvenţă în creaţia lui Mateiu I. Caragiale. Oglinda însă, în cazul autorului *Crailor de Curtea – Veche* „nu are un rol de autocunoaştere, ci compensează prin strălucire o absenţă sau are darul de a provoca uimire, senzaţia de meraviglia".

Autocontemplaţia se transformă, ea însăşi, în automistificare, căci oglinda, departe de a dezvălui o realitate, o învăluie în transparenţe şi volute onirice şi estetice, în loc de a reproduce, ea exhibă, inventând lucrurilor contururi pe care ele nu le au în realitate, inventând străluciri, irizând suprafaţa obiectelor până la a le reda un fast nebănuit, teatralizându-le astfel; oglinda capătă la Mateiu I. Caragiale o turnură teatrală. Ea adânceşte dar şi reprezintă, dedublează dar şi încifrează o realitate, îngemănând şi disociind, aprofundând şi reduplicând perspective şi suprafeţe, adâncuri şi aparenţe. Ce este astfel textul decât o oglindă a teatrului lumii, în care personaje, oameni, evenimente şi lucruri se contrag într-o eficientă perspectivă speculară ce demască imposturile, reducând la neant vanităţile şi orgoliile? Ce altceva sunt, în aceeaşi ordine, figurile Crailor, dacă nu oglinzi, de diferite speţe şi mărimi, ale autorului ce se reflectă cu nesaţ în aceste „alte euri" pentru a-şi redobândi propria identitate?

Pentru că autorul nu este el însuşi decât în măsura în care se raportează mereu la plăsmuirile sale. Craii reprezintă, în fond, unul şi acelaşi suflet matein, întreit în oglinzile visului, artei şi istoriei, reflectat şi multiplicat la nesfârşit precum în efectul unor oglinzi puse faţă în faţă.

Aceeaşi funcţie ca şi oglinda o are, în opera mateină, masca. Masca este un motiv predilect în opera lui Mateiu I. Caragiale, pe care l-am comentat într-un capitol anterior, totodată ea constituie un serios argument al înrudirii fundamentale dintre I.L. Caragiale şi Mateiu I.

Caragiale. Masca apare, şi la tată şi la fiu, cu o recurenţă semnificativă. Ca şi motivul „lumii ca teatru", masca trădează o viziune spectaculară asupra lumii, o viziune care înfăţişează oamenii ca pe nişte actori ce-şi ascund, sub măşti, carenţele existenţiale, camuflându-se şi dezvăluindu-se totodată. În timp ce, însă, la Ion Luca Caragiale masca anonimizează, nu scoate din rând, ci mai degrabă aneantizează, la Mateiu I. Caragiale masca e un semn al excepţiei. Ea nu atât ascunde, cât exhibă. Ca şi oglinda, masca mateină nu reproduce realul, ci îl inventează. „Masca nu numai că se interpune între artă şi viaţă dar «acoperă» ambele domenii" (Mircea Muthu). Masca este expresia acestei dualităţi funciare, ea e împărţită între real şi iluzie, reprezentând şi inventând în egală măsură.

Mateiu I. Caragiale îşi concepe personajele ca pe tot atâtea refugii şi identităţi compensative; între retractilitatea orgoliului rănit şi ostentaţia măştii Mateiu I. Caragiale îşi trăieşte propria existenţă ca pe un spectacol. Dacă în cazul personajelor lui I.L. Caragiale necesitatea măştii e derivată din nevoia adaptării, la Mateiu I. Caragiale masca e apanajul unor fiinţe ce se definesc prin esenţială lor inadaptibilitate şi care, prin intermediul subterfugiului măştii nu caută să se plieze exigenţelor realităţii ci, dimpotrivă, să-şi manifeste singularitatea, calitatea de excepţie.

Dandysmul ce se exercită, în numeroase rânduri, în opera mateină nu are alt sens decât acela de a conferi biografiei un sens utopic, o strălucire spectaculară. Prin mască, viaţa e investită cu supremele atribute ale artei, îşi atenuează convulsiile până la hieratizare, fiinţa încremenind în propriul ei iluzoriu bovarism. Încarnare a iluziei, masca nu este mai puţin stilizare a realităţii demonizate, aşezare a unui real ieşit din matcă *sub specia artist*. Vocaţia teatrală, disponibilitatea mistificării şi mitizării de sine pretinde însă o anumită detaşare pe care se pare că Mateiu I. Caragiale nu o poseda, astfel încât se poate remarca lipsa distanţei dintre chip şi mască, mistificarea devenind o impostură ce are toate valenţele sincerităţii. Ovidiu Cotruş observa cu justeţe acest lucru: „Mateiu I. Caragiale reprezintă însă tipul histrionului absolut, care împinge vocaţia teatrală la paroxismul ei tragic. Eul se identifică atât de mult cu rolul său unic, încât îşi dizolvă personalitatea în cea a personajului întruchipat. Măştile nu mai pot fi alternate pentru că omul însuşi s-a preschimbat într-o mască".

Măştii, oglinzii şi esteticii excepţiei li se alătură un alt motiv, prin definiţie manierist, labirintul. Labirintului exterior, învălmăşelii de străzi, cârciumi şi uliţe ale Bucureştiului, îi corespunde în mod simetric un labirint interior. Sufletele personajelor sunt scena unei confruntări teribile între pulsiuni contrare, căci eroii lui Mateiu I. Caragiale ilustrează cu elocvenţă formula manieristă *concordia discors*. Naturi duale, alimentate de obsesii de mare acuitate, personajele trăiesc patetic conştiinţa propriei damnări.

Alienarea, pierderea de sine sunt reperele propriei lor condiţii agonice iar sentimentul absurdului e sentimentul în care se resorb, cu gesturile lor decadente, fanate, lipsite de orice aplomb. Se poate observa cu uşurinţă că autorul îşi înzestrează personajele cu o deosebită complexitate şi profunzime, cu o viaţă sufletească (mai puţin Pirgu) bogată, somptuoasă şi dezabuzată, în care candoarea şi desfrâul se întâlnesc în chipul cel mai natural.

Labirintul exterior, periplul „în viaţa care se vieţuieşte, nu în aceea care se visează" se desfăşoară în capitolul al doilea al operei. Funcţia de călăuză a Crailor e încredinţată lui Pirgu, cel mai în măsură să dezvăluie faţa monstruoasă, hâdă a realului, cel mai apt să iniţieze într-o lume a coşmarului şi putregaiului. De altfel, înşişi Craii au conştiinţa că nu ar fi altceva decât nişte „păpuşi" în Videimul lui Pirgu. Călătoria prin labirintul infernal al Bucureştiului are ceva de apocalipsă şi coşmar, o aură de corupţie şi putregai transformând „estetica tainei" în estetică a urâtului: „În jurul nostru foiau şi forfoteau sinistre jivinele strejinopţi ale oraşului. Cu ele Gorică se simţea la largul său, îşi da drumul, ca argintul – viu, el aluneca de la masă la masă, stârnea hohote de râs, mulţumită lui chiolhanul prindea cheag şi se înfierbânta. El spunea lăutarilor ce să cânte, le da de băut, se pupa cu ei în gură, apoi îi lua la înjurături şi la palme. De altfel, cam de obicei, spre dimineaţă se lăsa cu bătaie".

„Visul galeş al Floridei şi al ostroavelor Antile" – acel vis exotic şi purificator se continuă acum în bolgiile unui oraş al stricăciunii şi corupţiei, în care Pirgu oficiază o ceremonie grotescă – iniţierea Crailor în lumea cea aievea, o lume a desfrâului şi dezagregării, din care orice umbră de moralitate s-a retras.

Centrul acestui labirint infernal, spre care îi călăuzeşte pe Crai Pirgu este lumea Arnotenilor – exacerbare a apocalipsei şi haosului moral, a perversiunii şi descompunerii. Scriitorul descrie cu acurateţe

a detaliului relevant casa Arnotenilor care, ea însăşi „părea deşuchiată": „unui vechi trup de clădire pătrat şi cu un singur rând i se înnădise mai târziu, în dos, pieziş, o coadă deşirată şi îngustă cu două caturi, rămasă netencuită şi fără geamuri la şubredul pridvor care o încingea sus de la un capăt la altul şi da într-un soi de turn de scânduri cârpit cu tinichele ce adăpostea scara. Dărăpănătura aceasta, care ziua ar fi trecut nebăgată în seamă, dobândea, în bătaia lunii, cava tainic şi mă oprisem tocmai s-o privesc când tresării deodată înfiorat. Se auzea de acolo prelungindu-se lugubru un urlet, un lătrat ce nu semăna a fi de câine".

Loc infernal ce adăposteşte un adevărat muzeu de monştri, Arnotenii sunt centrul unei lumi derizorii şi degradate, centrul labi-rintului Bucureştilor, în care poposesc Craii. Spre deosebire, însă, de imaginea consacrată a labirintului, aici centrul nu are conotaţii salvatoare, el nu mântuie, ci dimpotrivă, e expresia deplină a eşecului şi dezagregării morale.

Imaginea centrului se încarcă la Mateiu I. Caragiale de semnificaţii demonice şi teratologice. Personajele acestui spaţiu infernal, Mima, Tita, Maiorică, Sultana – sunt reprezentanţi ai unei lumi tărâţe şi dezaxate. Decăderii unei stirpe aristocratice îi corespunde decăderea totală a unei lumi infernale lipsită de orice măreţie, în care domneşte bezna morală cea mai adâncă. Desfrâul cinic, complicat de un complex al deziluziilor, invertirea şi pervertirea, anormalitatea monstruoasă şi teratologicul se regăsesc în egală măsură sub semnul Arnotenilor. „O viaţă lungă nu mi-ar fi ajuns întreagă, mărturiseşte cu trucată recunoştinţă povestitorul, pentru a pătrunde sufletul omenesc în toată ticăloşia de care e în stare, aşa ca cele cinci săptămâni trăite la Arnoteni".

Pe cât de nobil şi de înalt fusese stilul folosit de autor în primele două hagealâcuri pe atât de vehement, de o truculenţă negativă excesivă se dovedeşte limbajul său în zugrăvirea spaţiului Arnotenilor. Evlaviei şi evocării pline de fast a depărtării, somptuozităţii contemplării istoriei i se substituie descrierea lipsită de orice fior metafizic a aproapelui, a Bucureştiului balcanic şi a centrului său infernal, Arnotenii. „Sancţiunea etică" se însoţeşte şi e generată de un netăgăduit „autocratism estetic" (termenii lui Mircea Muthu desemnează „dimensiuni constitutive operei mateine dar şi spaţiului «de la porţile orientului»".

Transfigurarea şi degradarea sunt corelative fireşti într-o operă în care extazul estetic se întâlneşte cu coşmarul existenţial şi cu pestilenţa. În atitudinea naratorului faţă de casa Arnotenilor nu se poate tăgădui însă un amestec de oroare şi fascinaţie. Abjecţia e resimţită de Crai în două modalităţi complementare: ca repulsie, dar şi ca tentaţie. Repulsia, dezgustul nu va putea, de altfel, cu niciun chip să submineze puterea fascinatorie a abjecţiei. Aceeaşi atitudine dual㠄 de dezgust şi atracţie totodată o resimt Craii faţă de Pirgu. Călăuza infernală a Crailor în labirintul de abjecţie, putregai şi decădere al Bucureştilor, Pirgu e personajul asupra căruia autorul aşază cele mai apăsate calificative negative. Sancţiunea morală a autorului o datoreşte însă Pirgu mai degrabă extracţiei sale plebee decât firii sale perverse. El e descalificat din punct de vedere etic în mult mai mare măsură de originea sa umilă, prozaică, decât de înclinaţiile sale dubioase.

De altfel, transfigurarea şi decadenţa, termenii ultimi între care se consumă destinul acestei lumi prepuseulare nu pot fi ilustraţi cu o mai mare îndreptăţire decât de punere în antiteză a portretului lui Pantazi cu acela al lui Pirgu. Portretul lui Pantazi e alcătuit din noţiuni împrumutate spiritualităţii şi ascensiunii spre înalt, din fervori şi avânturi lirice, închipuind un elogiu făurit cu migală paseistă şi idealizare. Figura lui Pantazi – „un alt eu însumi” al naratorului – îşi pierde parcă ponderea terestră, se transfigurează, liniile portretului căpătând un hieratism specific: „(…) la dânsul numai ochii spunând atâtea. Cam afundată sub bolta sprâncenelor şi de un albastru rar, privirea lor, nespus de dulce, părea a urmări înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis. E într-adevăr stranie această făptură care nici altminteri nu-şi trăda vârsta, luminau fruntea senină, desăvârşeau înfăţişarea nobilă ce-i întipărea mata paloare a feţei umede şi trase, prelungită de o ţăcălie moale ca mătasea porumbului, a cărei coloare o avea chiar”.

Alura portretului lui Pantazi e, trebuie să recunoaştem, mai mult muzicală şi evocatoare decât descriptiv realistă. Desfăşurarea molatică a frazei în volute inconsistente şi metaforizante stilizează portretul lui Pantazi, portret care, precum pânzele impresioniştilor, are o tentă evanescentă, cu nuanţe şi irizări cromatice sugestive, la limita realităţii şi irealităţii.

Somptuozitatea nostalgică şi turnura encomiastică a frazei se

modifică radical în cazul portretului lui Pirgu. Dacă, în privinţa portretului lui Pantazi, autorul întrebuinţase un penel fin, meşteşugit, culori rare şi un rafinament aproape hieratic al desenului, în cazul portretului lui Pirgu e folosită culoarea violentă, trăsăturile de condei vitriolante, îngroşarea în exces a contururilor, caricatura.

Pe cât de înaltă, de rafinată fusese înainte fraza, pe atât de acidă, de necruţătoare devine acum: „Gore Pirgu era o lichea fără seamăn şi fără pereche. Nesăratele lui gium-buşlucuri de soitar obraznic, îi scoseseră faima de băiat deştept, la care se adăugase – de ce nu se ştie – şi aceea de băiat bun, deşi bun nu era decât la rele. Acest chimiţă avea un suflet de hengher şi de cioclu. De mic stricat până la măduvă, giolar, rişcar, slujnicar, înhăitat cu toţi codoşii şi măsluitorii, fusese Veniaminul cafenelei „Cazes" şi cherubinul caselor de întâlnire (...) Pirgu avea în sânge dorul vieţii de dezmăţare ţigănească de la noi, cu dragostelele de mahala, chefurile la mănăstiri, cântecele fără perdea, scârboşeniile şi măscările".

Se poate astfel evidenţia un vădit echilibru de atitudine în *Craii de Curtea-Veche*, căci imprecaţia şi evlavia, înjurătura şi ex-presia de o rară nobleţe stau în chipul cel mai desăvârşit în cumpănă. Absolutismul estetic e canonul în numele căruia personajele se mântuie sau nu, e criteriul etic suprem, căruia i se supune această lume a cărei fascinaţie se alcătuieşte din degradare şi grandoare, din descompunere morală şi nobleţe estetică.

Universul simbolic

Opera lui Mateiu I. Caragiale integrează semnele lumii într-o densă reţea de simboluri, realitatea nemaifiind astfel „funcţională"; ea nu este reprezentare pură, ci trimite la o altă realitate – esenţială de astă dată. Personajele însele au un dublu aspect; în primul rând, unul exterior, aparent, de suprafaţă, un aspect ce este, într-un anumit sens, doar un ecou al stratului lor profund, acela al deplinei lor relevanţe semantice, al dimensiunii esenţiale.

Eroi a căror statură e reductivă la semnificaţia unui simbol, Craii îşi dobândesc relevanţa ontică în măsura în care, prin făpturile lor textuale, participă la esenţialitate. Ei întrupează, ca ficţiuni exemplare, un întreit vis al autorului, fiinţă la rândul ei textuală, care se oglindeşte în adâncurile unor „suflete moarte", în sensul lipsei lor de realitate, de consistenţă. Paşadia, Pantazi, povestitorul sunt trei ipostaze ale aceleiaşi voinţe de absolut pe care a nutrit-o Mateiu I. Caragiale, iar

căile lor de acces la originaritatea fiinţei, treptele mântuirii, fie că e vorba de evocarea trecutului, de resursele purificatoare ale visului sau de puterile mântuitoare ale artei închipuie un scenariu iniţiatic al Fiinţei ce purcede la aflarea identităţii sale exemplare, a aceleia ce transcende avatarurile existenţei diurne, tribulaţiile cotidiene, umorile de fiecare zi.

În acest sens, opera lui Mateiu I. Caragiale poate fi privită şi ca „romanul unui roman", un „roman al creaţiei", nu numai de sine dar şi al creaţiei unei opere literare, în sensul în care şi *în căutarea timpului pierdut* este o astfel de operă. Aceasta, nu în ultimul rând, pentru că, pe măsură ce povestitorul participă la ritualul ablaţiunii estetice prin călătorie, mit, vis şi periplu în realitatea care „se vieţuieşte", el îşi şi scrie textul ce se alcătuieşte, astfel, „în mişcare", înglobând o realitate şi devenind el însuşi realitate autonomă. Textul, descins dintr-o istorie desacralizată, devine istorie, mistificând şi mitizând o realitate ce poartă toate semnele degradării. Relevante sunt, astfel, referinţele la propria scriere; o referinţă la titlu: Paşadia remarcă, în acest sens, formularea fericită ce se transformă, din imprecaţie (lansată de Pena Corcoduşa) în titlu de carte. „E într-adevăr o asociaţie de cuvinte din cele mai fericite. Are ceva ecvestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte"). Dar şi referinţa lui Pirgu la romanul pe care povestitorul îl scrie, roman pe care Pirgu crezându-l „de moravuri", ţine să-l persifleze: „Se vorbea astăzi, înainte să vii, că te-ai apucat să scrii un roman de moravuri bucureştene şi m-am ţinut să nu pufnesc de râs". Adevărat personaj de roman de moravuri, pentru Pirgu e greu de admis un alt gen literar, cum este cel pe care povestitorul îl concepe, „roman al creaţiei" în care stilul convârşeşte „reprezentarea" iar scriitura, prin virtuţile ei transfiguratoare purifică realitatea de abjecţie şi degradare.

Atmosferă de contraste, utopie şi spectacol ale unor existenţe tragice sub ale căror măşti se ascunde o dimensiune gravă şi profundă, creaţia lui Mateiu I. Caragiale este, ca şi opera lui I.L. Caragiale, o operă care ascunde pe măsură ce dezvăluie, o creaţie în care mistificările, duplicitatea şi dublul, faţa şi reversul sunt constante ale unui iluzoriu joc al realităţii ce nu se mântuie decât în măsura în care îşi reflectă – în oglinda textului – propria degradare.

CEZAR PETRESCU

Născut la 1 decembrie 1892 la Cotnari, judeţul Iaşi, moare la 9

martie 1961, Bucureşti. Liceul îl urmează la Iaşi, apoi la Roman. Debutează cu nuvela *Scrisori* în *Semănătorul*. Urmează cursurie Facultăţii de drept, la Bucureşti (obţine licenţa în 1915).

Colaborează la revistele *Facla*, *Opinia*, *Cronica*, *Chemarea* etc. În decembrie 1918 se stabileşte la Bucureşti unde e ziarist: redactor la *Adevărul*, *Dimineaţa*, *Bucovina*, *Ţara nouă*. În 1921 înfiinţează revista *Gândirea*, la Cluj. Debutează editorial cu *Scrisorile unui răzeş* (1922).

În 1928 fondează ziarele *Cuvântul* şi *Curentul*. Publică numeroase romane şi volume de nuvele organizate într-o vastă „cronică românească a veacului XX" ale cărei motivaţii şi finalităţi sunt expuse pentru prima dată în prefaţa romanului *Plecat fără adresă* (1932). În 1931 obţine Premiul Naţional pentru literatură. Membru al Academiei (1955). Traduce din Balzac, Tolstoi, Şolohov etc.

Literatura lui Cezar Petrescu este de o largă audienţă în epocă, cu mare succes de public, ambiţionând să cuprindă, într-o amplă frescă epică, momentele nodale ale istoriei societăţii româneşti (1848, 1907, cele două războaie mondiale) din perspectiva critică a unei concepţii patriarhale, anticapitaliste, urmărind destine individuale sau colective (clase sociale, geografia „provinciei" şi a Capitalei) într-o tonalitate sceptică, decepţionată.

Obsesia fundamentală a literaturii lui Cezar Petrescu e ideea destinului (individual şi colectiv) ce acţionează asupra lumii româneşti din veacul XX ca o fatalitate născută din conjugarea factorilor istorici, geografici, social-politici şi generând sentimentul unui tragic modern.

Proza lui Cezar Petrescu cuprinde medii diverse, de la formele de existenţă ale ţărănimii (*Apostol*, *1907*) – la mutaţiile spectaculoase ale procesului individualizator capitalist (*Comoara regelui Dromichet*, *Aurul negru*), la mediile provinciale (*Oraş provincial*, *La Paradis general*), ori la mediile oraşului tentacular, cu lumea „faptelor diverse", a politicienilor şi intelectualilor (*Calea Victoriei*, *Duminica orbului*, *Baletul mecanic*, *Carlton*).

Prozatorul întreprinde o investigare pe orizontală (într-o geografie a lumii contemporane, în spaţiul sat-oraş-capitală) şi pe verticală (sondaj istoric: „rădăcinile dramei, căutate în secolul trecut, antagonismul război/pace, fantasticul interior – sondarea psihologică individuală").

În primele proze ale lui Cezar Petrescu există o surprindere a derivei lumii rurale, comună cu atmosfera romantismului minor de la

începutul secolului XX (Sadoveanu, Al. Brătescu-Voineşti, Gârleanu), asociată unui pesimism convenţional ce e identificat nu în procesul amplu, cât în faptul banal sau senzaţional (*Scrisorile unui răzeş*, *Drumul cu plopi*, *Omul din vis*, *Carnet de vară*). Ulterior, Cezar Petrescu a văzut în aceste proze un proces de detaşarea de ideologia semănătoristă.

Odată cu romanul *întunecare*, primul său roman-frescă, intervine în optica autorului ideea procesului (istoric, social) văzut fie în amploarea mişcărilor colective (războiul), fie în consecinţele sale ale individului reprezentativ pentru o sensibilitate sau un comportament („trăirismul").

Asimilarea epică a elementelor fantastice (*Aranca, ştima lacurilor*, *Simfonia fantastică*, *Baletul mecanic*) şi în socialul imediat (*Calea Victoriei*, *Comoara regelui Dromichet*, *Aurul negru*) dezvoltă tema alienării.

Antagonismele de clasă, mereu prezente, ele fiind chiar amplificate prin conflictul declanşat între două tipuri de civilizaţii (patriarhală şi modernă), între două moduri de existenţă (oriental şi occidental) şi între aparenţă şi esenţă. Aceste „dualisme" conferă, în concepţia lui Cezar Petrescu, lumii româneşti „identitate în deznădejde" a tuturor categoriilor observate. Opera lui Cezar Petrescu poate fi privită şi ca o apologie a „învinşilor", a victimelor lumii moderne, a fantasmelor şi miturilor maşinii, progresului, tehnicismului, generatoare de dezechilibru şi incertitudine: „Înverşunat să pună stăpânire pe planetă, să-şi creeze o fericire planetară, de animal planetar, omul a pierdut sensul cosmic al vieţii". „Omul interior" a fost abandonat unei iremediabile solitudini, fericirea promisă de profeţii tehnicismului dovedindu-se o amară iluzie. În locul împlinirilor sociale şi morale, scriitorul e martorul unei degradări venale, corupte a realităţilor inter-umane, anunţând apropierea unor dezastre apocaliptice (romanele *ochii strigoiului*, *Carlton*, *Adăpostul Sobolia*).

Consecinţele în plan uman ale acestui proces istoric de tehnicizare a existenţei sunt: epuizarea energiilor, nesiguranţă interioară, dezechilibru psihic etc.: „Niciodată omul n-a fost mai nefericit decât astăzi, fiindcă niciodată nu s-a găsit mai înalt suspendat în vid, fără reazem interior într-o societate în lichidare, care se autodevoră" (Prefaţa la *Plecat fără adresă*).

Proza lui Cezar Petrescu ridică problemele acute ale epocii,

situându-se în deplină concordanţă cu proza europeană contemporană. Universul operei lui Cezar Petrescu e populat de „oameni fără calităţi" de tineri violenţi, arivişti sau decrepiţi, o faună ambiguă, recrutată din întreaga scară socială, de la declasaţi, până la aristocraţi şi la exponenţii puterii politice. Cu toate acestea, tipologia prozei lui Cezar Petrescu rămâne monocordă, putând fi redusă la figura „învinsului", conturând destine banale, mediocre, în continuarea eroilor lui Vlahuţă sau Brătescu-Voineşti. De la Radu Comşa (*Întunecare*) până la Bogdan Cernegură (*Ochii strigoiului*), personajele predilecte ale scriitorului sunt reductibile la numitorul comun al inadaptatului şi învinsului. Experienţa eroilor lui Cezar Petrescu e a „dezrădăcinatului", a „inadaptatului" sortit înfrângerilor, ratării sau gestului disperat.

Accentul fantastic sau senzaţional din unele romane are darul de a sublinia impactul eroului cu o realitate inaderentă, caracterul convenţional al intrigii fiind aici mai evident. Originalitatea prozatorului se dezvăluie în evocările epice lente, lipsite de spectaculos, ale existenţelor crepusculare, impregnate de o atmosferă decanentă.

Deosebit de informat şi permeabil experienţelor epice moderne, prozatorul se pune de acord, uneori cu ostentaţie, cu tehnicile naraţiunii contemporane: montajul influenţat de cel cinematografic, secţiunea transversală într-o realitate temporală sau spaţială, alternanţa simbolică a planurilor, schimbarea rapidă a perspectivei, ideea – cheie a „romanului marelui oraş" etc.

Există, în romanele lui Cezar Petrescu un dezacord între tehnica modernă şi stilul sadovenian, tradiţional, cu ritmuri şi accente domoale. Observaţia realistă, acidă şi nervoasă a gazetarului e transpusă într-un discurs epic arborescent, asociativ şi livresc în exces, din această cauză proza lui Cezar Petrescu părând desuetă, pletorică, anacronică.

Cezar Petrescu e unul din puţinii prozatori români prin excelenţă citadini, care evoluează cu dezinvoltură în mediile cele mai diverse. El sesizează cu acuitate o fenomenologie caracteristică, simptomele şi diagnoza maladiilor ce macină lumea sa.

Scriitorul are talentul şi frenezia unui reporter avid de actualitate, ancorat în prezentul mişcător, dificil de sesizat, fără a avea prejudecata „perspectivei", dispus să investigheze tot ce apare în raza

sa de observaţie.

ION MARIN SADOVEANU

Ion Marin Sadoveanu e pseudonimul literar al lui Iancu Leonte Marinescu, născut la 15 iunie 1893, Bucureşti, mort la 2 februarie 1964, la Bucureşti. Liceul „Sf. Sava", Bucureşti. În 1916 absolvă Facultatea de drept, Bucureşti.

Debutează cu poezia *Apus* în „Revista celor şase". Colaborează la *Flacăra*, *Cugetul românesc*, *Gândirea*, *Viaţa Românească*, *Universul literar*, *România literară*, *Timpul*, *Naţiunea*, *Teatrul* etc.

Debut editorial cu volumul *Dramă şi teatru* (1926), analiză a fenomenului teatral, atât ca text, cât şi ca spectacol. În 1927 publică misterul dramatic *Anno Domini* iar în 1930 *Cântece de război* (volum de versuri în manieră tradiţională).

În 1932, apare cea mai importantă piesă de teatru a sa, *Molima*. *De la Mimos la baroc* (o antologie de texte dramatice comentate) şi *Drama şi teatrul religios în evul mediu* (1942) sunt alte contribuţii în domeniul istoriei teatrului.

În 1944 publică *Sfârşit de veac în Bucureşti* (roman în stil balzacian) iar în 1957 *Ion Sântu*, romanul unei formaţii spirituale. În romanul *Taurul marii* (1962) evocă cetatea pontică Histria.

Apariţia, în 1944, a romanului *Sfârşit de veac în Bucureşti*, a impus un remarcabil prozator, cunoscut înainte ca poet minor fără o voce distinctă şi ca teatrolog pasionat. *Sfârşit de veac în Bucureşti* e un roman al decadenţei boierimii şi al ascensiunii burgheze, surprinzând, prin complexa configuraţie a lui Iancu Urmatecu, tipul arivistului.

Cu o minuţioasă pasiune analitică, scriitorul înregistrează procesul de iniţiere a fostului arhivar Iancu Urmatecu în tainele unei lumi cu alte legi decât ale sale. În contact cu lumea boierească a Bărbilor, ca om de casă al acestora, Iancu Urmatecu îşi rafinează gesturile, rostirea, sensibilitatea, printr-o rodnică receptivitate, utilă înălţării sale sociale.

În relaţiile de afaceri, Urmatecu se comportă asemeni unui spectator detaşat care îşi regizează întâlnirile, speculând slăbiciunile adversarului prin tactica aşteptării şi prin strategia învăluirii sale. În mediul său firesc, Urmatecu se dezlănţuie, îşi bate joc de rudele soţiei sale, pune la cale farse pline de cruzime. Urmatecu e un spirit muntenesc, care iubeşte disimularea şi îşi savurează superioritatea nativă a inteligenţei.

Semnificativă e, în cazul lui Iancu Urmatecu, spaima obscură de a nu fi atins de jocul morţii, credinţa frenetică în vitalitatea lui nemuritoare. În structura acestui personaj apar toate aspectele unei formaţii spirituale tardive, ce nu sunt decât germenii dedublării sale, căci, odată ieşit din ambianţa aristocratică, eroul redevine el însuşi.

Romanul lui Iancu Urmatecu se susţine pe o serie de simetrii de compoziţie. Astfel, în timp ce Urmatecu ştie să-şi supravegheze mişcările cu precizie, realizându-şi mereu efectele scontate, bătrânul baron Barbu e un personaj caracterizat de gesturi de prisos, speculate cu discreţie de arivist. Contrastul dintre burghezia în ascensiune şi aristocraţia degenerată transpare în antinomia dintre viaţă şi formă, dintre agitaţia frenetică a lumii lui Urmatecu şi rafinamentul visător al lumii boierului Barbu, în care totul indică deficitul de trăire, devitalizarea.

Un rol fundamental îl are în roman motivul muzicii, prin intermediul căruia aceste două lumi se definesc irevocabil. Muzica e cea care, definind lumea boierească, aflată în crepuscul, o delimitează de lumea parvenitului Urmatecu. Dacă fostul arhivar mimează cu pricepere apartenenţa sa la această lume nouă, inaderenţa la muzică îl dă de gol în totalitate.

Al doilea volum al unei proiectate trilogii, *Ion Sântu*, ce urmăreşte în continuare destinul clanului Urmatecu – Sântu, este, de fapt, un *Bildungsroman*, care tinde a fi şi o frescă a începutului de secol XX.

Prozatorul circumscrie, în detaliu, dezvoltarea spirituală a copilului şi apoi a tânărului Ion Sântu, confruntat cu variate concepţii pedagogice şi dovedind o mare capacitate intelectuală, moştenită de la bunicul său. Diletant superior, Matei Sântu intenţionează să-i ofere fiului său o metodă de cunoaştere, pentru ca acesta să-şi poată constitui un sistem propriu, modelator pentru o personalitate în formare.

Sub influenţa unor modele pedagogice diverse, Ion Sântu învaţă să-şi controleze reacţiile, să-şi disciplineze gândirea şi să ajungă la un „registru superior al rostirii”, lapidar şi impersonal, neutralizând orice sentiment ce s-ar putea răsfrânge în cuvânt. Acest gen de existenţă reprezentativă convine perfect firii sale adânc morale. Principiile morale sunt asimilate de personaj în mod intuitiv, dar şi prin educaţie, de aceea Ion Sântu năzuieşte să devină un „suflet frumos”, formaţia lui

spirituală fiind, deci, schilleriană. Această educaţie îşi asumă ca etalon măsura, având drept scop configuraţia unei personalităţi armonioase.

Din punct de vedere al fizionomiei, eroul lui Ion Marin Sadoveanu nu are trăsături palpabile, e necarnal, aproape o abstracţie.

Detaşat de real, Ion Sântu observă imperfecţiunile celor din jur, ajungând la un fel de autocontemplare cu forme monstruoase de orgoliu, ce produc inevitabil, o deviere de la acel „suflet frumos" iniţial. Eroul descoperă acum sentimentul fertil al crizei, ce prefigurează o reducere spirituală, o „umanizare". Ca *Bildungsroman*, *Ion Sântu* rămâne o realizare notabilă a acestui gen literar în literatura română.

V.

VI.

VII. CAPITOLUL X

MODERNISMUL

Modernitatea e un concept estetic ce conotează în primul rând corespondenţa dintre opera de artă şi epoca în care ea este făurită, legătura strânsă, dar, în acelaşi timp atât de subtilă, dintre creaţia artistică şi mediul social care o generează. Miza modernismului e, în primul rând, autenticitatea, consonanţa dintre trăire şi operă, dintre textul literar şi emoţia estetică. Evident, elementul novator, noutatea e principiul fundamental al modernismului, chiar dacă raportarea sa la tradiţie trebuie mereu refăcută, în sensul că modernismul se exprimă pe sine în termeni de opoziţie faţă de o tradiţie anchilozantă, stagnantă, needificatoare. Modernismul e, aşadar o sinteză a unui anumit radicalism de expresie şi de conţinut, el înglobând în sfera sa orientări literare precum simbolismul, expresionismul, imagismul etc.

În literatura română, postularea modernismului e efectuată de E. Lovinescu, în lucrarea sa *Istoria literaturii române contemporane*. Criticul de la „Zburătorul" îşi fundamentează ideile pornind de la factorul temporal care „intervine cu o acţiune, a cărei forţă creşte în decursul istoriei".

Corectând cu un ochi critic teoria maioresciană a „formelor fără fond", Lovinescu crede, preluând un concept al lui Gabriel Tarde din domeniul sociologiei, că legea imitaţiei acţionează şi în spaţiul culturalului, că formele imitate îşi găsesc, mai curând ori mai târziu, o asimilare creatoare într-un anume context cultural-artistic. E cunoscuta teorie a sincronismului. Ce înţelege, însă, Lovinescu prin sincronism? Criticul consideră că toate manifestările de cultură ale

unei epoci se dezvoltă din perspectiva unui „spirit al veacului", sunt modelate de o tendinţă sincronă ce conferă anumite trăsături similare unor opere, autori, teme ori procedee din spaţii culturale diferite. Lovinescu vede în sincronism „acţiunea uniformizantă a timpului în elaboraţiile spiritului omenesc".

Cu alte cuvinte, sincronismul exprimă o tendinţă unificatoare şi integratoare, centripetă şi nu centrifugă, tendinţă ce face ca manifestările artistice, literare, culturale, în genere ale unei perioade să fie consonante: „Sincronismul înseamnă, după cum am spus, acţiunea uniformizatoare a timpului asupra vieţii sociale şi culturale a diferitelor popoare între dânsele printr-o interdependenţă materială şi morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un *saeculum*, adică o totalitate de condiţii configuratoare a vieţii omenirii". Şi Lovinescu exemplifică: „Spiritul evului mediu, de pildă, se manifestă sub două forme: credinţa religioasă care-i determină întreaga activitate sufletească (literatura, arta, filosofia etc.) şi provoacă în domeniul politic cruciadele, adică expansiunea occidentului spre orient, iar, pe de altă parte, în domeniul social, forma specifică a feudalităţii, de origine germanică sau nu, în orice caz expresie a individualismului social, după cum stilul ogival este o expresie a misticismului".

Lovinescu operează însă o distincţie însemnată între „modernismul teoretic" postulat şi practicat de el însuşi în paginile revistei „Zburătorul" sub forma unei „bunăvoinţe principiale faţă de toate fenomenele de diferenţiere literară" şi „modernismul de avangardă şi experimental" al unor reviste avangardiste de atitudine radicală, precum „Punct", „Integral", „Contemporanul", „unu" etc.

Ideea fundamentală pe care ne-o comunică teoria sincronismului a lui Lovinescu e aceea că, din cauza mijloacelor foarte evoluate de comunicare, cultura unui popor se dezvoltă prin imitaţie şi adaptare, într-o strânsă relaţie de interdependenţă cu cea a altor popoare. Opunându-se, pe de o parte, teoriei maioresciene a „formelor fără fond", Lovinescu crede, totodată, că în dezvoltarea unei culturi tendinţa de sincronizare cu spiritul timpului e precumpănitoare în faţa spiritului naţional.

Modernismul românesc este, s-ar putea spune, fructul unei sinteze între experienţă (tradiţie) şi experiment (noutate). Poate că unele consideraţii despre cei doi termeni nu ar fi chiar inutile.

„Experienţa" are, cum precizează într-un eseu al său Al. Paleologu, accepţiuni multiple, de la „rutina meşteşugărească", la „experienţa trăită, dar trăită reflectat, conştient, premeditat". A doua accepţiune a „experienţei" a condus, în perioada interbelică, de pildă, la aşa numita literatură a autenticităţii, într-o multitudine de variante, de la „trăirismul" eliadesc la „substanţialismul" lui Camil Petrescu. Experienţa înseamnă, într-o astfel de interpretare, nu doar simpla „felie de viaţă" naturalistă, asumarea nemediată a realului, aşadar, ci, mai curând, asimilarea acestuia pasiona (n) tă, până la ultima consecinţă, în exerciţiul deplinei lucidităţi creatoare.

O disociere pe care o operează acelaşi Al. Paleologu e cea dintre experienţă şi experiment; se consideră, în acest sens, că „experienţa are o accepţie materială, pe când «experimentul» are una formală". „Firește, are dreptate să precizeze eseistul, nu urmează de aici că acesta ar fi ceva accidental şi de suprafaţă; totdeauna în artă problemele formale sunt de substanţă". În ceea ce priveşte experimentul, acesta ia naştere şi îşi extrage mobilurile estetice într-un moment de criză a expresiei. Din această perspectivă, o altă distincţie între cele două noţiuni se bazează pe „pasivismul" ori „activismul" lor („fiind materială, experienţa nu inovează, pe când experimentul, fiind formal, e prin esenţă inovator şi presupune un punct de vedere *a priori*"). Datorită aspectului şi demersului său înnoitor, experimentul are tendinţa de a-şi lua în sprijin o anumită metodă, să-şi anexeze aşadar o cale de urmat, dar, în acelaşi timp, el simte nevoia de a-şi consolida structura prin adaosuri teoretice: „Cu atât mai mult experimentul, venind, cum spuneam, la un moment de criză a expresiei, ca o tentativă de a o depăşi, sau (ceea ce în fond nu e altceva) de a o accentua, are nevoie de explicaţii şi teoretizări legate într-un fel de mutaţiile mai particulare sau mai generale, mai obscure sau mai vădite, survenite din diverse cauze în sensibilitatea şi mentalitatea epocii şi determinând criza de expresie" (Al. Paleologu).

Se pot aduce, precizează criticul citat, o serie de acuze experimentului; mai întâi, acuzele se întemeiază tocmai pe caracterul şi fundamentarea preponderent teoretică sau teoretizantă a experimentului, care îşi pierde naturaleţea, spontaneitatea artistică, căpătând, oarecum, alura unei impostur, ori rigiditatea unei dogme estetice. O altă obiecţie se leagă de faptul că experimentul nu e un „produs finit", ci, mai curând, o încercare, un exerciţiu, o eboşă, astfel

încât „nu e onest a-l propune publicului ca «operă»”. În fine, se obiectează experimentului că este un fenomen tranzitoriu, prin excelenţă caduc, aşadar, pentru că „nici nu apucă bine să-şi dea măsura şi aflăm îndată că e depăşit, că «arta revine la normal»”.

Nu e nimic paradoxal în faptul că experimentul are un caracter demonstrativ şi, în acelaşi timp, şocant. El îşi propune în mod deliberat să desacralizeze, să demonteze inerţiile de gust ori poncifele receptării, aducând un suflu cu totul nou, primenind climatul estetic şi conferind noi dimensiuni şi conotaţii unor tehnici artistice prestabilite. Evident, la toate acestea contribuie şi reacţia publicului, cum precizează Paleologu: „Reacţia publicului este un factor constitutiv al experimentului ca atare, efectul de şoc, eventual chiar de scandal pe care-l produce reprezentând una din funcţiile lui esenţiale. Efect, se înţelege, nu scop, şocul scutură clişeele gustului, îi clatină idolii şi, deconcertând receptivitatea sclerozată de stereotipiile «culturale», o revirginizează mai mult sau mai puţin, făcând-o aptă să primească (sau să respingă, dar nu mecanic) mai curând sau mai târziu noua modalitate de expresie. Aşa au fost, după multă ceartă, asimilate încetul cu încetul de public şi până la urmă consacrate cele mai strălucite experimente din ultima sută de ani, pictura impresionistă şi suprarealismul”.

Se înţelege că experimentul capătă, în cele mai multe cazuri, o alură iconoclastă, un aer de frondă, tendinţa sa fiind aceea de a răsturna ierarhiile prestabilite, de a impune o nouă ordine a lucrurilor şi de a curăţa terenul „de toţi saprofiţii academici închistaţi în jurul capodoperelor, restaurându-le pe acestea în aria lor spirituală originară”. Se poate spune că între tradiţie şi inovaţie, între „experienţă” şi „experiment” există numeroase interferenţe şi intercondiţionări. Modernismul românesc nu poate fi înţeles fără aportul tradiţiei, după cum tradiţia însăşi poartă, poate, în mod paradoxal, în lăuntrul ei, germenele propriei negări: modernismul.

ION BARBU

Ion Barbu e pseudonimul literar al lui Dan Barbilian. Născut la 19 martie 1895, la Câmpulung Muscel, moare la 11 august la Bucureşti. Studii elementare şi gimnaziale la Câmpulung Muscel, Roman, Piteşti. Liceul la Bucureşti iar din 1914 e student la Facultatea de Matematică. Obţine doctoratul în ştiinţe matematice în 1929.

După 1930, activitatea ştiinţifică ocupă un loc important în

preocupările sale.

Debutează ca poet în revista *Literatorul* (1918) dar începutul unei intense activităţi de creaţie e marcat de contactul cu revista şi cenaclul *Zburătorul*. Publică volumele de poezii *După melci* (1921) şi *Joc secund* (1930).

Opera poetică a lui Ion Barbu reprezintă într-un fel, o diagramă a trecerii liricii româneşti de la romantism la modernism.

Astfel, perioada parnasiană corespunde unui moment plenar al decadentismului postromantic, în timp ce etapa baladescă şi cea ermetică se înscriu în linia unui modernism programatic. Între cele trei etape ale creaţiei lui Ion Barbu există un element de legătură ce le conferă o anumită unitate; acesta este dat de poezia iubirii. Iubirea, în accepţiunea lui Ion Barbu este abstractă, ea presupunând o tensiune către un ideal, de aceea ea se poate identifica cu elanul vitalist din primele poeme. Sensul acestei iubiri e plenar universal şi absolut, reprezentând în poeziile de început o aspiraţie cosmică, mărturisită în mod clar.

Poetul elogiază, astfel, nu atât iubirea pentru aproape, ci iubirea pentru îndepărtat şi viitor, pentru ceea ce este înalt şi pur. În poezia *Lava*, înfrăţirea poetului cu „sferele senine" e un preludiu al unei posibile împliniri a elanului spre înalt.

În sens mitologic, motivul „nunţii" e prezent în *Pentru Marile Eleusinii* sau ajunge la o aspiraţie a universalităţii prin comuniunea cu „acordul pur" în poezia *Ţi-am împletit*. În creaţiile sale de factură parnasiană, poetul îmbină două direcţii tematice, două tonalităţi: una dionisiacă, iar alta apolinică. Poezia apolinică răspunde aspiraţiei către absolut a poetului ermetic, în timp ce poezia dionisiacă proclamă o cufundare totală în viaţă, în trăire. Ceea ce uneşte cele două orientări lirice e ideea de *totalitate*, atât totalitate a aspiraţiei spre înalt, cât şi totalitate de pătrundere în fremătoarea lume a Orgiei dionisiace.

Poezia dionisiacă a lui Ion Barbu e aşezată sub roata Venerei, în timp ce poezia apolinică e pusă sub tutela lui Mercur. Aspiraţia spre absolut se realizează la Ion Barbu prin sinteză, depăşind necesitatea alegerii pentru unul din cele două principii (feminin şi masculin) şi integrarea lor în unitate. În poezia lui Ion Barbu se configurează două trepte ale cunoaşterii: o cunoaştere senzuală şi una intelectuală. Imaginea soarelui reprezintă depăşirea acestor două trepte, printr-o imagine totalizată, pură, absolută.

Ermetismul lui Ion Barbu nu e, în fond, decât cultivarea unei poezii de cunoaştere, fascinată de esenţe, de ordinea neaparentă a lumii, o poezie ce tinde să instruiască de lucrurile esenţiale. În poezia *Joc secund* poetul expune o profesiune de credinţă poetică, dezvăluindu-şi aspiraţia spre lucrurile înseşi. Nu e un refuz al realităţii, aici, ci un refuz al contingentului, al accidentalului.

În viziunea lui Ion Barbu, abstrasă din efemer, poezia e un „joc secund", mai pur, o realitate sublimată. Chiar dacă pleacă de la trăire, de la viaţă, poezia nu se confundă cu aceasta, constituindu-se ca un univers secund, posibil, ca un mântuit azur.

În volumul *Joc secund* sunt vizibile două tipuri poetice: o fază ermetică propriu-zisă, ducând la muzicalitatea poeziei prin încifrare şi abstracţie şi o expresie plastică, evocatoare şi pitorească.

În poezia *După melci*, sub aparenţa unor versuri incantatorii şi naive se ascunde o dramă a cunoaşterii, o poezie în care e încadrat un rit de iniţiere în tainele vieţii şi ale morţii. Lirismul se naşte aici din sentimentul de comuniune familiară cu natura, din candoarea naivităţii infantile, din vraja descântecului cu accente magice. Bocetul din final are un farmec tulburător, e un amestec de inocenţă şi tristeţe, într-un limbaj insolit, cu sonorităţi onomatopeice.

Balcanismul configurat în câteva poeme transpune un univers mitic de o pregnantă originalitate. Poezia *Isarlîk* începe ca un basm pur, viaţa cetăţii imaginare dezvăluindu-ni-se cu un umor nostalgic. În *Nastratin Hogea la Isarlîk* acesta (Nastratin) e un personaj hilar, proiectat în atmosfera halucinantă a unui univers colcăind spre putreziciune. Poemul are însă şi un sens încifrat, fiind, după Ion Barbu, „simbolul caricatural al unui individualism sumbru: apoteoza şi satira unei singurătăţi exasperante".

Esenţa poeziei lui Ion Barbu se desprinde cel mai bine din ciclul „ermetic". Poezia reprezintă, în această viziune, o pură răsfrângere a lumii, oglindită în vers, o negare a materialităţii. Ea e un produs purificat de „geometrie". Ion Barbu îşi defineşte astfel crezul său: „Versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate: lumea purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act pur de narcisism".

Exprimarea frumosului esenţializat pretinde un alt cântec, „încăpător", decantat de sentimentalism şi discursivitate, epurat de elemente confesive. La esenţele ideale se accede prin tulburătoare

simboluri, nu prin simple alegorii, ci prin „imagini ce exprimă în acelaşi timp ordinea în microcosmos şi ordinea în macrocosmos”. *Ritmuri pentru nunţile necesare* e un spectacol liric încifrat, ce înscenează marea aventură a cunoaşterii, în care ultima fază, „roata Soarelui”, e aceea a Poeziei.

Lirica lui Ion Barbu e expresia unui spirit devorat de cunoaştere, care s-a ridicat la „modul intelectual al Lirei”.

Riga Crypto şi lapona Enigel

Poezia *Riga Crypto şi lapona Enigel* face parte din etapa baladică şi orientală, etapă caracterizată prin atracţia spre spaţiul policrom, eterogen al orientului şi prin aspectul baladesc al expunerii lirice. Poezia a părut mai întâi în „Revista română”, nr. 1/ 1924, iar apoi în volumul *Joc secund*, din 1930.

Într-un comentariu, Dinu Pillat consideră că „dintre poemele fabulative cu elemente de figuraţie din natură, capodopera rămâne însă *Riga Crypto şi lapona Enigel*, balada închipuită de Ion Barbu ca zisă de un menestrel, «la spartul nunţii, în cămară». Asistăm de astă dată la o dramă lirică, a cărei desfăşurare are loc în lumea vegetală a climatului boreal, implicând erosul în forma unei conjuncturi extraordinar de plasticizante”.

Modalitatea structurării substanţei lirice e aceea a „povestirii în ramă” iar „cadrul” iniţial e plasat într-un ev mediu ipotetic, plăsmuit din figurile fluctuante ale visului şi fabulosului ritualic. „Menestrelul” pune în scenă o „poveste” cu iz alegoric şi fantastic, a unei „nuntiri” imposibile.

Invocaţiile adresate menestrelului ne introduc într-o lume de vechime şi ceremonial ancestral, iar cântecul său „larg” reactualizează „povestea” în cod estetic, „la spartul nunţii” şi într-un spaţiu al recluziunii, al tihnei şi răgazului („în cămară”). Două atitudini se definesc aici, una a deschiderii fertile spre necuprins şi alta de închidere, de reculegere în spaţiul intim al „cămării”: „Menestrel trist, mai aburit/ Ca vinul vechi ciocnit la nuntă, / de cuscrul mare dăruit/ Cu pungi, panglici, beteli cu funtă, // Mult îndărătnic menestrel, / Un cântec larg tot mai încearcă, / Zi-mi de lapona Enigel, / Şi Crypto, regele-ciupearcă! // – Nuntaş fruntaş! / Ospăţul tău limba mi-a fript-o, / Dar, cântecul tot zice-l-aş / Cu Enigel şi riga Crypto. // – Zi-l menestrel! / Cu foc l-ai zis acum o vară; / Azi zi-mi-l stins, încetinel, / La spartul nunţii, în cămară”.

În balada lui Ion Barbu se confruntă două lumi, două mentalităţi şi două regnuri: o lume a masculinului şi una a femininului, o mentalitate a abuliei existenţiale, a vegetării şi una a aspiraţiei spre solaritate şi spiritualitate, după cum se confruntă un regn vegetal şi unul uman.

Masculinul e aşezat de poet sub semnul demonicului şi al stagnării. Riga Crypto e o fiinţă ce se complace în închistare şi abulie, ce refuză să iasă din cercul strâmt al unei deveniri tautologice şi care, dimpotrivă, poartă în sine toxinele întunericului şi ale umezelii („Des cercetat de pădureţi/ În pat de râu şi-n humă unsă, / Împărăţea peste bureţi/ Crai Crypto, inimă ascunsă. // La vecinic tron, de rouă parcă! / – Dar printre ei bârfeau bureţii/ De-o vrăjitoare mânătarcă, / De la fântâna tinereţii. // Şi răi ghioci şi toporaşi/ Din gropi ieşeau să-l ocărască, / Sterp îl făceau şi nărăvaş, / Că nu voia să înflorească").

Elementul feminin e, spre deosebire de *Luceafărul* eminescian, pus sub emblema solarităţii şi a aspiraţiei spre spiritualitate. Pornită de la pol, din ţinuturile gheţurilor veşnice, lapona Enigel parcurge treptele unei deveniri iniţiatice, ale unui drum scarificial spre cunoaştere.

În acest traseu al împlinirii de sine, lapona trece şi prin tărâmul de umbră şi răcoare al regelui Crypto, care o ademeneşte în universul său de stagnare şi refuz al împlinirii, al rodului. Invocaţiile lui Enigel au rezonanţe folclorice şi valenţe incantatorii; ele o îmbie pe laponă la somn şi răcoare, la un regim al vegetării şi al încremenirii în tiparele fiinţei.

Somnul reprezintă, ca în poemul eminescian, pragul dintre cele două regnuri, calea de comunicaţie dintre două universuri antinomice, spaţiul de interferenţă între umbră şi lumină. Riga Crypto are, pe de altă parte, conştiinţa acută, dureroasă a condiţiei sale precare, a neputinţei de a se desprinde din tirania propriului model existenţial: „— Enigel, Enigel/ Ţi-am adus dulceaţă, iacă. / Uite fragi, ţie dragi/ Ia-i şi toarnă-i în puiacă. // (...) – Enigel, Enigel/ Scade noaptea, ies lumine, / Dacă treci să culegi, / Începi, rogu-te, cu mine. // (...) – Să mă coc, Enigel, / Mult aş vrea, dar vezi, de soare, / Visuri sute, de măcel, / Mă despart. E roşu, mare, / Pete are, fel de fel; / Lasă-l, uită-l, Enigel, / În somn fraged şi răcoare".

Invitaţia „regelui ciupercă" îi provoacă spaimă laponei; ea percepe umbra şi răcoarea ca pe o lume demonică, o lume a

instinctualităţii pure şi a corporalului agresiv. Pentru a scăpa de tentaţiile craiului, ea îşi dezvăluie originea diferită şi chiar antinomică. Condiţia laponei Enigel e una marcată decisiv de aspiraţia spre cunoaştere, de însemnele solarităţii şi a idealităţii spornice. Gândirea, cunoaşterea, în opoziţie cu umbra şi somnul sunt reprezentate prin simbolul soarelui, ideile fiind cele care structurează haosul, refăcând o lume arhetipală, de o extremă puritate şi organicitate: „Mă-nchin la soarele-nţelept, / Că sufletu-i fântână-n piept. / Şi roata albă mi-e stăpână/ Ce zace-n sufletul fântână. // La soare, roata se măreşte; / La umbră, numai carnea creşte/ Şi somn e carnea, se dezumflă, / – Dar vânt şi umbră iar o umflă…”

Finalul poemei are ceva din tragismul celor ce caută să-şi transcendă propria condiţie, fără a avea mijloacele suficiente spre a o face. Un fel de bovarism se întrupează în gestul rigăi de a trece din lumea umbrei în cea a solarităţii. E vorba de un hybris ce va fi ispăşit, pentru că, pentru făpturile humei şi ale întunericului, „Pahar e gândul, cu otravă”. Capacitatea de a reflecta în idee lumea, de a reface universul în oglinda gândului e dată doar omului: „Că-i greu mult soare să îndure/ Ciupercă crudă de pădure, / Că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână, / Iar la făptură mai firavă/ Pahar e gândul, cu otravă”.

Poem al confruntării a două principii: demonic şi solar, *Riga Crypto şi lapona Enigel* are o structură armonioasă, coerentă şi e scris într-un limbaj ce îmbină sonorităţi folclorice cu valenţe estetice ale cuvântului de o incontestabilă modernitate.

Dioptrie

Poezia *Dioptrie* a apărut în revista „Tiparniţa literară”, în 1928, şi face parte din etapa ermetică, o etapă esenţială pentru devenirea poetică a lui Ion Barbu. Autorul concepe actul poetic din perspectiva transfigurării datelor realului, până la eliberarea acestuia de orice detalii contingente, de accesoriu şi irelevantul mimetic. Poezia e aşadar reprezentare pură, ideală a lumii, încifrare a înţelesurilor universului şi a sensurilor fiinţei, regăsire a originarităţii spirituale a lucrurilor.

Definind lirica ermetică barbiană, G. Călinescu arată că sensurile esteticii lui Ion Barbu din această etapă sunt: „pitagorismul poetic, sublimarea obiectului până unde îngăduie arta, restabilirea unei ordine pe planul al doilea, a unei corespondenţe oculte între simboluri,

instruirea de lucruri fundamentale, iniţierea în această ordine lăuntrică prin imagini esenţiale şi practici muzicale".

Şi în poezia *Dioptrie* avem de a face cu o intelectualizare a formelor, o revelare a esenţelor lucrurilor, cu punerea în paranteză a sensului contingent şi ridicarea obiectelor la o ordine superioară, intelectualizată. Simbolul cheie al poeziei e acela al cărţii. În poezia barbiană, cartea e cea care poartă în sine aspiraţia spre spiritualitate, cea care pune în scena cuvântului spectacolul pur al ideii şi conferă fiinţei umane o propensiune spre transcendenţă, ca şi şansa eliberării de povara contingentului.

În *Dioptrie*, însă, cartea nu e privită ca reprezentare simbolică, în virtutea conţinutului său semantic, transfigurator, ci ca o realitate mai degrabă materială, cu o relevanţă mai degrabă în ordinea concretului („Înalt în orga prismei cântăresc/ Un saturat de semn, poros infoliu. / Ca fruntea vinului cotoarele roşesc, / Dar soarele pe muchii curs – de doliu").

Se stabileşte astfel un contrast între „porosul infoliu" şi lumină, ca tensiune spre idealitate, ca extază a intelectului şi semn al aspiraţiei umane spre absolut. Poetul percepe cartea ca purtătoare a unor înţelesuri minore, a unei cunoaşteri dacă nu sterpe, măcar mai puţin revelatoare în ordinea adevărului ideal, şi o opune cunoaşterii extatice, raţionalităţii pure, ce nu trebuie să mai treacă prin tiparele strâmte ale semnului: „Aproape. Ochii împietresc cruciş/ Din fila vibrătoare ca o tobă, / Coroana literei, mărăciniş, / Jos în lumină tunsă, grea, de sobă".

Eşecul cunoaşterii prin intermediul cărţii e sugerat de poet prin arderea sacrificială a infoliului. Adevărurile cărţii se transformă în cenuşă, focul purificator (din aceeaşi sferă semantică cu cea a luminii) rămâne să răzbune mântuitor adevărata cunoaştere, aceea netranspusă în literă, aşadar nepervertită, o cunoaştere aflată mai degrabă pe pragul virtualităţi, al potenţialităţii dătătoare de sens esenţial („Odaie, îndoire-n slabul vis! / – Deretecată trece, de-o mătuşe – / Gunoiul tras în conuri, lagăr scris, / Adeverire zilei – prin cenuşe").

Elogiu al gândului pur, al trăirii nerevelate, neînchistate în semn, al spiritului nepervertit şi nu al literei sterpe, poezia lui Iob Barbu e una din creaţiile reprezentative ale ciclului ermetic.

Din ceas, *dedus*…

Din ceas, *dedus*… e arta poetică cea mai cunoscută a lui Ion Barbu, o poezie cu caracter programatic în care autorul îşi explică

resorturile propriei creaţi. Ermetismul lui Ion Barbu e, în fond, o ridicare a cuvântului comun la orizontul esenţelor, precum şi revelarea, prin încifrare lirică, a adevărurilor fundamentale ale lumii şi ale fiinţei.

Criticul E. Lovinescu defineşte ermetismul barbian ca pe „o tendinţă de refulare a lirismului, fie prin abstracţia fondului, fie prin simple mijloace de expresie reţinută, discretă sau, de-a dreptul şi voluntar, torturată, eliptică, cu asociaţii de idei strict personale, ce transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucişate".

Poet de o ireproşabilă conştiinţă artistică, Ion Barbu a arătat, în câteva dintre articolele sale, o atenţie deosebită modalităţii estetice a versului, reţinând mai ales abstragerea lirismului din sfera contingentului în domeniul geometriei purificate de zgura cotidianului. Într-un articol din 1929, poetul explică raportul dintre poezie şi matematică: „Oricât ar părea de contradictorii aceşti doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlneşte cu poezia (...). Ca şi în geometrie, înţeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă. Pentru mine, poezia este o prelungire a geometriei, aşa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei".

Pentru Ion Barbu, poezia este un „joc", aşadar ea implică o gratuitate a gestului reflectării lumii, o revelare a sensurilor lumii în sfera esteticului pur, necontrafăcut ori nepervertit. Prin intermediul expresiei lirice, poetul tinde spre sfera absolutului, aflată într-o lume a esenţelor atemporale, spre nelimitare spaţială şi temporală, aşadar într-o lume foarte apropiată de aceea a geometriei. Poetul caută în detaliile mai mult sau mai puţin prozaice ale realului frumosul pur („adâncul acestei calme creste"), un frumos care este răsfrânt în universul său lăuntric, astfel încât reflectarea se preschimbă în refracţie, în transfigurare, *mimesisul* se transformă în *aisthesis*. Frumosul, trecut prin retortele conştiinţei poetice devine „un joc secund, mai pur", depăşind limitele temporale ale „ceasului" şi trecând în „mântuit azur".

Poezia este, aşadar, un „nadir latent", adică o reflectare în adâncul artei pure a zenitului, o „însumare de harfe" a căror muzică se configurează „în zbor invers". Joc al limbajului, oglindă ideală a lumii, poezia are şi un înţeles platonician, în sensul revelării Ideilor

arhetipale, a acelor forme atemporale ce sunt traduse în mod imperfect de harul poetic. Poezia e oglindire a lumii, care, la rândul ei, reprezintă o oglindire a spaţiului arhetipurilor eterne şi imuabile.

Putem considera că poetul caută, prin exerciţiul orfic al poeziei, o evadare din contingent, din lumea empirică într-un spaţiu al idealităţii şi sublimului, dar şi o negare a timpului distructiv şi demonic: „Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste, / Intrată prin oglindă în mântuit azur, / Tăind pe înecarea cirezilor agreste, / În grupurile apei, un joc secund, mai pur".

Cei doi termeni antinomici esenţiali pentru înţelegerea poeziei sunt *zenitul* – ce desemnează spaţiul realităţii, şi *nadirul* – ce reprezintă lumea artei, o lume a transfigurării şi purităţii esenţiale. De altfel, Tudor Vianu observă că „dacă lumea experienţei se înalţă în piramidă până la «zenit», răsfrângerea acesteia alcătuieşte «nadirul» ei".

Poezia, arta în general are rolul de a însuma, de a aduna laolaltă aspectele disparate ale realităţii, de a sintetiza şi concentra în forma desăvârşită a versului învolburarea haotică a existenţei. Creaţia poetică înseamnă, în viziunea lui Ion Barbu, revelare a adevărului şi pierdere a fiinţei în tensiunea sacrificială spre esenţialitate, înseamnă zbor, dar un zbor *invers*, aşadar o adâncire a spiritului poetic în zonele abisale, originare ale existenţei, în străfundurile şi temeiurile universului: „Nadir latent! Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate ce-n zbor *invers* le pierzi/ Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea, / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi".

Negaţie a concretului şi, concomitent, revelare a frumosului pur, poezia are, pentru Ion Barbu, o finalitate şi o structură orfică.

Ea e întemeiere a lumii în şi prin cuvânt, instaurare a unei ordini superioare, de genul geometriei, „nadir" ce se păstrează în potenţialitate, revelând adevărurile esenţiale ale universului şi ale fiinţei umane, dar şi propria sa structură. Arta e, aşadar, autotelică, suficientă sieşi. Ea mântuie realitatea, prin transfigurarea datelor ei empirice, îi dă o dimensiune şi o perspectivă nouă, îi conferă semnificaţii cu totul inedite, autentice.

Oul dogmatic

Poemul *Oul dogmatic* face parte din ciclul *Uvedenrode* şi e configurat pe un topos central, acela al *oului* – reprezentare metaforic-simbolică a creaţiei. Poetul celebrează însă ceea ce este

virtualitate, latenţă în ou, cu alte cuvinte increatul, taina nevăzutului, a nedesfăcutului din plasma originară. E limpede că, în versurile sale, Ion Barbu reface mitul cosmogonic reprezentat de imaginea oului cosmic primordial ce ascunde în el cele două principii esenţiale ale lumii: cel vital şi cel thanatic.

Într-un studiu, Eugen Simion remarcă sensurile poeziei, subliniind că „*Oul dogmatic* este o laudă încântătoare a începutului, a nevinovatului, a purităţii aurorale, în fine, un imn despre marea arhitectură a creaţiei universale. Pentru a slăvi toate acestea, poetul alege un simbol care apare în toate mitologiile creaţiei, *oul*, prezentat aici într-o parafrază lirică de o mare graţiozitate, din care nu lipsesc, însă, notele de umor şi jocurile de cuvinte".

Poezia debutează ca o baladă, într-un ritm narativizat, prin care poetul sugerează cele două ipostaze în care e perceput oul: ca obiect profan („oul sterp"), fără semnificaţii rituale, şi obiect de cult („viul ou"), revelaţie a unei nuntiri neîntâmplate, taină, mister, realitate cu sensuri ascunse, spiritualizate: „E dat acestui trist norod/ Şi oul sterp ca de mâncare, / Dar viul ou, la vârf cu plod, / Făcut e să-l privim la soare!"

Există aşadar o serie simetrică simbolică: sterp/ viu, plod/ soare, serie ce ne trimite chiar la antinomiile ce alcătuiesc substanţa condiţiei umane, împărţită între înalt şi adânc, între viaţă şi moarte, între aspiraţia spre absolut şi recăderea în contingent.

Aflat la mijlocul acestor antinomii, făcând oarecum trecerea între viaţă şi moarte, oul e purtătorul unei vocaţii sintetice; el poartă în sine germenele vieţii, dar nu-l actualizează, e latenţă pură, veşnic început, relevanţă a genezei şi, în acelaşi timp, „cavou", moarte simbolică, nenuntire.

În el se află posibilităţile epifaniei şi cele ale extincţiei, structura sa e una autotelică, desăvârşită, suficientă sieşi, după cum destinul său e unul complet închis, iar structura sa una circulară.

O altă corelaţie simbolică e cea a femininului (albuşul) şi masculinului (plodul), cel din urmă fiind cel dătător de viaţă, germinativ, cel care scoate oul din latenţa lui vegetativă: „Cum lumea veche, în cleştar, / Înoată, în subţire var, / Nevinovatul, noul ou, // Palat de nuntă şi cavou. // Din trei atlazuri e culcuşul/ În care doarme nins albuşul/ Atât de galeş, de închis/ Cu trupul drag, surpat în vis. // Dar plodul? / De foarte sus/ Din polul *plus*/ De unde glodul/

Pământurilor n-a ajuns/ Acordă lin/ ŞI masculin/ Albuşului de hialin/ Sărutul plin".

Oul „sfânt" e, în viziunea lui Ion Barbu, începutul tuturor lucrurilor, un simbol ce recuperează mitul primordial al naşterii, semnul virtualităţii, al existenţei *în potenţia*, în opoziţie strânsă cu existenţa *în actu*.

Oul nu trebuie să fie „sorbit" de fiinţa comună, ci trebuie să rămână în starea sa potenţială, în dimensiunea latenţelor ce păstrează în sine o infinitate de posibilităţi şi de resurse existenţiale. Între „făcut" şi „nenăscut" se stabileşte o strânsă opoziţie.

„Făcutul" stă sub semnul tragicului, al morţii, al extincţiei, al evoluţiei inevitabile, al devenirii implacabile a vieţii, în timp ce „începutul" păstrează în sine virtualităţi şi însemne ale sacralităţii, el recuperează temeiurile mitice ale lumii întregi: „A morţii frunte – acolo-i toată. / În gălbenuş, / Să roadă spornicul albuş, / Durata-nscrie-n noi, o roată. / Întocma – dogma. // Încă o dată: / E Oul celui sterp la fel, / Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el. / Şi nici la cloşcă să nu-l pui! / Îl lasă-n pacea-ntâie-a lui, / Că vinovat e tot făcutul, / Şi sfânt, doar nunta, începutul".

Poezie reprezentativă pentru etapa ermetică a lui Ion Barbu, *Oul dogmatic* ni-l dezvăluie pe poet ca pe un spirit contemplativ, care circumscrie în versurile sale misterele ultime ale existenţei, dintr-un nesaţ al idealităţii, dintr-o adâncă sete de arhetipuri, de esenţialitate.

Timbru

Poezia a părut pentru prima oară în revista „Zburătorul" în 1926, într-o primă variantă, şi a fost reluată, în variantă definitivă, în volumul *Joc secund* din 1930.

Timbru e o artă poetică, o creaţie cu caracter programatic, în care autorul caută să-şi clarifice propriile opţiuni creatoare, propria concepţie despre poezie şi despre rosturile acesteia. Ion Barbu înţelege poezia ca „act pur de narcisism", ca prezenţă revelatorie în care spiritul se oglindeşte pe sine până la uitare a contingentului, a datelor accesorii şi dezvăluire a esenţei sale adânci.

Pe de altă parte, în viziunea lui Ion Barbu, limbajul poetic nu e extras din limbajul comun, din limba de toate zilele, ci e un limbaj al purităţii şi profunzimii esenţiale, apt să comunice lucruri fundamentale, să transfigureze realul empiric, să dea obiectelor şi fiinţelor un contur idealizant, un halou de vrajă şi mister.

În acest sens, Ion Pop remarcă faptul că „Poeme precum *Timbru* sau *Grup* – citate mereu printre artele poetice caracteristice – orientează spre aceeaşi concluzie: în jocul lumii fragmentare şi exprimându-se fragmentar (...) se închipuie acel «cântec încăpător», transfigurând marile elemente cosmice şi amintind de întâmpinarea imnică, paradiziacă, a împlinirii umane; în dezordinea şi opacitatea fenomenului este chemat «gestul închis» al spiritului restructurant, de supremă clarificare-revelare a ordinii secrete a universului".

Poetul pune în opoziţie două tipuri de poezie: o poezie a reprezentării şi a afectelor, a „cântecului" marcat sever de sentimentalism şi de legătura cu „huma" şi o poezie ce instruieşte despre lucrurile esenţiale, elaborată şi încifrată, în care „semnul minţii" e dominator şi revelator.

Primul tip de poezie, cu un grad de reprezentare mimetică a realului prea mare şi dominată de afecte e sugerat în prima strofă prin metaforele „cimpoiului" şi al „fluierului". E o poezie elementară, incapabilă de a sugera aspecte esenţiale şi profunde ale existenţei umane, inaptă de a depăşi cercul humii: „Cimpoiul veşted luncii sau fluierul în drum/ Durerea divizată o sună-ncel, mai tare... / Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare/ Şi unda logodită sub cer, vor spune – cum?"

Poezia, în accepţiune barbiană, nu îşi propune deloc să fie o mărturie a confesiunilor eului diurn, o oglindire a gesturilor cotidiene şi a sentimentelor de suprafaţă. Ea trebuie să-şi însuşească un spirit al sintezei, al înglobării în sine a sensurilor fundamentale ale universului, sensuri ce nu pot fi „rostite" poetic decât în mod mediat, printr-un vers aluziv, simbolic, încifrat.

Poezia trebuie să fie, sugerează Ion Barbu, o clarificare a detaliilor lumii, o ordonare a semnificaţiilor infinite ale universului, o reflectare, în oglinda spiritului pur, a înţelesurilor şi a subînţelesurilor lucrurilor. În acest fel, lumea, cu multitudinea sa de manifestări şi de aspecte se revelează în unitatea sa presupusă de jocul poetic, într-o coerenţă edificatoare.

Actul poetic, „act pur de narcisism", în măsura în care reflectă figura spiritului creator e aşadar un act ce înglobează în sine o vocaţie sacrificială (renunţarea la lumea empirică, aceea a gesturilor de zi cu zi) şi una ascensională, în sensul ridicării detaliilor realului la un sens sintetic şi unificator, care să-i confere acestuia relevanţă: „Ar trebui un

cântec încăpător, precum/ Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare; / Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare/ Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum".

Timbru e o mărturisire de credinţă poetică, în care autorul aşază o concepţie despre lirism de tentă spiritualistă şi ermetică, dar, în cele din urmă, şi orfică, aceasta pentru că limbajul poetic înseamnă, în viziunea lui Ion Barbu, întemeiere, făurire de lumi posibile, puse sub semnul unei ordini superioare şi al armoniei desăvârşite.

VIII. *După melci*

Poemul *După melci* se înscrie în etapa baladică şi orientală a creaţiei lui Ion Barbu şi a fost publicat în 1921. În ciuda aparenţelor de „poveste", a narativităţii ce se înscrie ca un prim nivel al textului poetic, putem întrezări în poem unele sensuri filosofice profunde, un înţeles mai adânc al alegoriei lirice.

Poemul *După melci* revelează tentaţia autorului de a celebra frenezia vitală, elementarul concret într-o percepţie senzorială a lumii şi din perspectiva unei mitologii autohtone, aşa cum se conturează ea în numeroase balade, populare sau culte, din literatura română.

Sentimentul naturii, de mare prospeţime lirică, se însoţeşte aici de un sens mai adânc, acela al revelării unor taine de nepătruns şi al iniţierii în misterele vieţii şi ale morţii. Melcul, fiinţă obscură, cu existenţă vegetativă, se lasă ademenit, într-o primăvară timpurie, de descântecul inocent al copilului. Primăvara înşelătoare ia sfârşit însă şi melcul, ieşit din cochilia protectoare, moare îngheţat.

Lirismul barbian oscilează între două atitudini, între două dimensiuni, de vibraţii afective diferite: e vorba, mai întâi, de drama melcului, a făpturii gingaşe surprinse de imprevizibilul naturii şi sentimentul de regret al copilului, al cărui joc capătă sensuri tragice.

Universul, aşa cum e acesta oglindit în poemul *După melci* pare să fie configurat din prototipuri fixe, imuabile, care nu-şi pot schimba condiţia, nu pot ieşi din cercul lor, orice încercare de evaziune fiind sancţionată drastic.

Moartea e transfigurată aici, se sublimează într-un sentiment de comuniune cu ritmurile naturii, ca în *Mioriţa*. De altfel, formulele de descântec popular, de incantaţie folclorică sporesc atmosfera de vrajă, de taină nedesluşită: „Melc, melc, ce-ai făcut, / Din somn cum te-ai desfăcut? / Ai crezut în vorba mea/ Prefăcută… Ea glumea! / Ai crezut că plouă soare, /C-a dat iarba pe răzoare, / Că alunul e un cântec… /

Astea-s vorbe şi descântec! / Trebuia să dormi ca ieri/ Surd la cânt şi îmbieri, / Să tragi alt oblon de var/ Între trup şi ce-i afar'... / Vezi? / Ieşişi la un descântec; / Iarna ţi-a muşcat din pântec... / Ai pornit spre lunci şi crâng, / Dar pornişi cu cornul stâng, / Melc nătâng, / Melc nătâng!"

Poezie structurată în formă baladescă, *După melci* pune în scenă o dramă a cunoaşterii, a iniţierii în tainele naturii. E vorba de cunoaşterea misterelor vieţii şi ale morţii de către fiinţa inocentă, ce ascultă glasul lumii, încercând să-i surprindă înţelesurile adânci.

TUDOR ARGHEZI

Tudor Arghezi (pseudonimul lui Ion N. Theodorescu) s-a născut la 23 mai 1880, la Bucureşti şi a murit la 14 iulie 1967. Urmează cursurile gimnaziului „Dimitrie Cantemir" (1891 – 1896). Debutează în ziarul lui Macedonski *Liga ortodoxă* (1896) cu poezia *Tatălui meu*. Între 1905 – 1910 locuieşte în Elveţia şi călătoreşte în Franţa. După întoarcerea în ţară în 1910, va publica versuri în *Viaţa socială*, revistă condusă de N.D. Cocea, va colabora la *Facla*, *Viaţa românească* şi *Rampa*. Va fi redactor (1913 – 1914) la *Seara* iar din 1915 conduce săptămânalul *Cronica*. Rămas în Bucureşti în timpul ocupaţiei germane (primul război mondial), Arghezi devine redactor al unei gazete oficiale, ceea ce îi atrage condamnarea la închisoare în 1918. Colaborează la *Hiena* (1919 – 1920); este redactor-şef al revistei *Cugetul românesc* (1922 – 1923), director al ziarului *Naţiunea* (1923). Debutează cu volumul *Cuvinte potrivite* (1927). În 1928 editează ziarul, apoi săptămânalul *Bilete de papagal*, cea mai caracteristică publicaţie a sa din perioada de maturitate. Publică apoi *Icoane de lemn* (1929), *Poarta neagră* (1930), *Flori de mucigai* (1931), *Cartea cu jucării* (1931), *Tablete din Ţara de Kuty* (1933), *Ochii Maici Domnului* (1934), *Cărticica de seară* (1935), *Cimitirul Buna Vestire* (1936), *Hore* (1939), *Lina* (1942). Colaborează la ziarul *Informaţia zilei* (1943), unde va publica pamfletul *Baroane*, în urma căruia va fi internat în lagărul de la Târgu-Jiu.

După 1944, publică volumele *Bilete de papagal* (1946), *Manual de morală practică* (1946), *Una sută una poeme* (1947) şi i se joacă piesa *Seringa* (1947).

Este laureat al Premiului Naţional pentru literatură (1946). După o eclipsă dramatică, reintră pe scena literaturii în 1954. Publică plachetele: *Prisaca* (1954), *1907-Peizaje* (1955), *Cântare omului*

(1956), *Stilhuri pestriţe* (1957), *Frunze* (1961), *Poeme noi* (1963), *Cadenţe* şi *Silabe* în 1964, *Ritmuri*, *Noaptea*.

Membru al Academiei (1955), laureat al Premiului de Stat (1957). Premiul internaţional Herder în 1965.

Activitatea literară a lui Arghezi se desfăşoară pe mai bine de şapte decenii, într-o varietate de forme publicistice fără precedent. Astfel, Arghezi a alternat poezia cu ziaristica, a fondat reviste şi ziare şi a scris pamflete. Arghezi e o personalitate singuratică şi incomodă care, chiar dacă a colaborat la numeroase publicaţii, nu a aderat afectiv şi intelectual la spiritul acestora. Ca şi Al. Macedonski, Arghezi străbate în mod firesc mai multe şcoli şi vârste literare, astfel încât se poate spune că a avut atingeri cu toate curentele literare ale epocii sale, fără însă ca vreunul să îl poată revendica în mod legitim.

Arghezi a debutat sub semnul influenţei parnasiene, fără a neglija şi unele teme, toponuri semănătoriste, cultivate însă într-un moment în care această orientare era în disoluţie (*Arheologie*, *Belşug*, *Inscripţie pe o casă de ţară*). Poeziile cu care Arghezi atrage pentru prima dată atenţia sunt cele din ciclul *Agate negre*, un ciclu poetic unitar, dar nu şi foarte original, din care autorul nu va publica în volum decât câteva. Inspiraţia şi tonalitatea sunt baudelairiene, existând însă şi ecouri din Eminescu, ecouri ce vor persista până târziu în creaţia elegiac-sentimentală. În aceste versuri de început se fac simţite şi tonalităţile de revoltă socială (*Rugă de seară*). Arghezi îşi consolidează în această primă etapă o mai largă reputaţie de pamfletar de o mare violenţă verbală şi de o totală lipsă de reverenţă la adresa personalităţilor epocii. Se poate spune că, la fel ca în cazul lui Macedonski, omul a dăunat multă vreme operei. După apariţia ziarului propriu, *Bilete de papagal*, scriitorul îşi afirmă în mod plenar dubla sa vocaţie: aceea de poet şi de pamfletar liric.

Volumul *Cuvinte potrivite*, o selecţie riguroasă de o sută de poezii, însumează o experienţă artistică de trei decenii. E aproape imposibil de stabilit cronologia exactă a poeziilor lui Tudor Arghezi. Pamfletarul dezlănţuit e dublat acum de un poet de adânci sfâşieri şi dureroase dibuiri. *Cuvinte potrivite* dezvăluie din plin această fuziune insolită între clocotul interior şi ezitare, între duritatea verbală şi fondul sentimental al multor creaţii. Volumul *Cuvinte potrivite* cuprinde un repertoriu de teme pe care Arghezi le va relua de multe ori şi le va adânci mai târziu. Poetul aparţine tuturor curentelor

literare şi nici unuia, lucru dovedit de volumul *Flori de mucigai* cel mai unitar volum al poetului. Acest volum revelează un poet de adâncime şi mari tensiuni, preocupat atât de dimensiunea socială cât şi de condiţia metafizică a omului. Arta poetică a lui Arghezi a constat în asocierea insolită a contrarurilor. Varietatea lexicului se îmbină cu nepăsarea faţă de ierarhiile stilistice ale cuvintelor. Contrastul dintre vigoarea, şi uneori chiar brutalitatea vocabularului şi conştiinţa şovăitoare, dubitativă a poetului constituie una dintre cheile explicative ale universului arghezian.

Problema esenţială a liricii lui Arghezi e aceea a conştiinţei, o conştiinţă care caută şi se frământă, punând însă totul în termenii unei înţelegeri simple, concrete, primordiale. Dotat cu o inteligenţă ascuţită, suplă, poetul nu dă problemelor sale o *soluţie* care să fie rezultatul unui proces intelectual, ci preferă să sondeze străfundurile, să se întoarcă la momentele limită, iniţiale ale cunoaşterii. Poeziile lui Arghezi sunt o mărturie dramatică a chinului prin care gândirea îşi cucereşte adevărurile. De aceea, în ciuda stilului său de multe ori discursiv, Arghezi nu „meditează" asupra problemelor lumii, precum poeţii romantici, ci se îndreaptă spre situaţiile prime, concrete şi simple. Poetul priveşte realitatea cu luciditate, după cum se situează în mod interogativ – ireverenţios şi în faţa Divinităţii. Iubirea e, în viziunea lui Arghezi, o relaţie între două conştiinţe chinuite, iar moartea nu înseamnă împăcarea romantică cu nefiinţa, ci un atentat continuu la adresa conştiinţei umane.

Drama poetului rezultă, la Arghezi, tocmai din pierderea conştiinţei, eului, a individului. Deşi tonalitatea generală a liricii lui Arghezi e mai degrabă sumbră, poetul încearcă experienţa vederii lucide, nu aceea a amăgirii sau confuziei.

Există, pe de altă parte, un radicalism în problematica înţelegerii în poezia lui Arghezi, ceea ce dovedeşte substratul său intelectualist. Eşecul acestui continuu efort de clarificare lăuntrică reprezintă o dramă care conferă o tensiune unică poemelor şi umanizării eului liric. Poetul nu încearcă deloc să se desprindă de infernul terestru, să evadeze în transcendent. Pentru Arghezi nu există un spaţiu al ipotezelor metafizice sau al nostalgiilor onirice sau evocatoare. Visele poetului sunt, de fapt, adevărate coşmaruri, halucinaţii, stări de conflict între luciditatea conştiinţei şi spaimele necunoscutului. Drama lui Arghezi e aceea a conştiinţei temerare, neliniştite şi lucide, chiar

dacă mereu învinse. La origine atitudinii contestatare, nonconformiste a poetului se află, astfel, o exacerbare a facultăţilor perceptive, pe fondul unui deficit general al înţelegerii. Vederea monstruoasă şi sensibilitatea exacerbată alimentează în egală măsură arta poetului, dar şi pe aceea a pamfletarului. Râsul scriitorului satiric se declanşează întotdeauna atunci când surprinde ridicolul sau grotescul. Atitudinea generală a scriitorului e aceea de opoziţie, de înverşunare pătimaşă care îşi depăşeşte uneori obiectul.

Poetul se află, de altfel, la antipodul artistului clasic, el nu încearcă să sublinieze impulsurile care provin din infernul său lăuntric. Există însă şi oaze de frumuseţe calmă în universul arghezian, astfel încât spaţiul edenic al lui Arghezi este cel bucolic, al naturii simple, al copiilor, gâzelor şi animalelor.

Gândirea, pe care poetul o numeşte, într-un vers, „otravă" intervine în acest univers edenic cu îndoielile şi spaimele ei, astfel încât acest paradis dobândit e doar bucolic. În contextul epocii sale literare, poetul se află într-un semnificativ contrast cu stilul regresiv nostalgic al spiritelor ce caută „poeticitatea" în formule intelectualiste sau raţionale.

În 1961, Tudor Vianu arată că „rolul istoric al lui Arghezi a fost să depăşească eminescianismul, prezent încă în opera atâtora din poeţii generaţiei lui. Renovarea liricii româneşti, smulgerea ei de pe căile unde o fixase marea influenţă a poetului *Luceafărului*, este consecinţa cea mai importantă produsă de afirmarea lui încă din al doilea deceniu al veacului nostru".

Volumul *Cuvinte potrivite* permite o aproximare a nivelurilor temporale, de la accentele parnasiene şi simboliste (*Potirul mistic*, *Caligula*) până la reflexele eminesciene în elegiile erotice din *Agate negre*.

Ciclul *Psalmilor* constituie nucleul dramatic al viziunii poetice argheziene. Om şi Dumnezeu apar aici angajaţi într-o dispută fără soluţie, plină de fervoarea căutării şi identificării. Poet profund religios, Arghezi îşi asumă o condiţie paradoxală: aceea de a nu accepta dogma, dându-şi seama de imposibilitatea trăirii şi simţirii autentic religioase în afara dogmei.

Cosmicul şi miniaturalul devin dimensiuni familiare ale acestei lirici care pendulează între gingăşia copilăriei şi duritatea infernală a viziunilor sociale. De la puritatea misterului erotic, până la

învolburarea metafizică în faţa morţii – conştiinţa poetului înregistrează un traseu sinuos. Discursul poetic al lui Arghezi se manifestă prin confesiunea directă sau prin structuri metaforice dintre cele mai neaşteptate, astfel încât poetica lui Arghezi nu seamănă în sintaxa şi stilistica sa cu nicio tradiţie. *Flori de mucigai* (1931) exprimă experienţa detenţiei, putând fi citite şi în registru simbolic, ca anticameră a morţii, evocare a unui univers concentraţionar, în care impulsurile umane primare abandonează măştile convenţiilor şi dezvăluie goliciunea disperării. Spaţiul închis (chilia monahală, celula închisorii) transmite spaima agresiunii şi tendinţa evadării. Umanitatea *Florilor de mucigai* e violentată, iar starea predilectă a eului liric e aceea a unui coşmar năvălit de figuraţii monstruoase. În aceste poezii fantasticul viziunii eliberează figuri groteşti, omenescul fiind înlocuit cu bestialul. Galeria tipologică e magistrală: halucinaţi, androgini, dereglaţi, indivizi torturaţi de ideea păcatului închipuie o lume chinuită de vise, crime şi instincte dezlănţuite.

Erosul arghezian nu mai e melancolie eminesciană, ci febră fiziologică, ispită biblică şi coşmar al simţurilor (*Streche*, *Rada*, *Tinca*). Femeia e, aici, întruchiparea unei demonii, precum în viziunile pustnicilor. În scenele de ansamblu din aceste volume (*Cina*, *Dimineaţa*, *Morţii*, *Galere*, *Convoiul*) ideea dominării e ridicată la dimensiunile condiţiei umane înseşi.

Tendinţa fantastică e prezentă şi aici, unde viaţa închisorii oferă situaţii de un verism savuros, evocate narativ, cu o mişcare a epicului ce pendulează între pitorescul pur şi sugestia himericului (*Pui de găi*, *Ucigă-l toaca*).

Coborâre într-un infern modern, *Flori de mucigai* înseamnă însă şi eliberarea unui imaginar demonic. Cu imaginaţia sa contrastantă, răzvrătitul din *Flori de mucigai* se întoarce spre orizontul universului familial în *Cărticică de seară* (1935) volum ce poate fi considerat o „carte a orelor" scrisă în tonalitate reculeasă, calmă. Accentele poetice se purifică aici într-o atmosferă bucolică de eglogă vergiliană, poetul regăsind emoţia pură a unui spaţiu paradiziac, identificat în universul familial, al lumii domestice, al trăirii în mijlocul plantelor şi animalelor. Ceremonialul iubirii e transcris în tonuri de odă, aceste „versuri de seară" fiind expresia unui desen naiv şi domol.

Versurile din *Hore* amplifică această optică euforică, de joc graţios şi fragil. Perspectiva ludică se măreşte, de altfel, în *Hore* cu o

perspectivă grotesc-pamfletară, semn al prezenţei moralistului lucid şi al observatorului răului social. „Horele" sunt şi jocuri izvodite de poet pentru copiii lui, dar, sub aspectul ludic-infantil al versurilor, răzbat şi accente sarcastice, ce maschează pamfletul sau fabula esopică. Aceeaşi ambiguitate (suavitate/grotesc) e caracteristică şi prozei sale, din romanele *ochii Maici Domnului*, *Cimitirul Buna-Vestire*, *Lina*.

O trăsătură importantă a poeziei argheziene este bogăţia registrului tematic, ca şi diversitatea de formule şi modalităţi lirice. Arghezi e un poet de tip proteic, ale cărui expresii iau mereu înfăţişări noi, uneori contradictorii.

O primă temă e aceea a marilor întrebări despre om, reprezentată de poezia cu substrat *filosofic şi moral*. Această temă apare în toate volumele lui Arghezi, de la *Cuvinte potrivite* (1927) până la volumul *Noaptea* (1967). Cele mai cunoscute poezii ce prelucrează această temă sunt *Psalmii*. Noţiunea de *psalmi* suferă la Arghezi important schimbări, pentru că psalmii arghezieni nu au un caracter exclusiv religios şi nu se rezumă la atitudinea de laudă a fiinţei divine. *Psalmii* sunt o poezie filosofică în care poetul îşi pune numeroase întrebări asupra rostului şi condiţiei omului în univers. Poetul pare a se adresa unui cer din care Dumnezeu e absent, unei absenţe a divinităţii. Credinţa se îmbină adesea cu tăgada. *Psalmii* reflectă o atitudine de îndoială şi de căutare.

Suferinţa poetului provine din faptul că, în lipsa unei certitudini religioase, în sufletul poetului ia naştere conştiinţa insuportabilă a singurătăţii în univers: „Tare sunt singur, Doamne şi pieziş/ Copac pribeag uitat în câmpie..." Această absenţă a Creatorului cheamă, printr-o armonie tainică, prezenţa Creatorului. Prin desacralizarea Cerului, Arghezi sacralizează concomitent viaţa, făpturile pământeşti, plantele şi animalele.

Paradisul arghezian trebuie căutat pe Pământ, printre fiinţele cele mai umile, şi nu într-un Cer gol, în care nu locuieşte nimeni. În imaginaţia poetului, Cerul e „prins în belciuge" şi „lacăte". Dumnezeu e Domnul, Părintele, Tatăl, dar şi Cineva, Careva, Nimeni, Cine ştie-cine. Pentru Arghezi, în afara vieţii, care reprezintă bunul suprem al omului, nu există decât neantul, moartea. De aceea, o atitudine caracteristică a întregii poezii argheziene e spaima de nefiinţă. În mai toate creaţiile lui Arghezi moartea apare ca o realitate apăsătoare şi teribilă. Ea e *Străina* din ultimele poezii, care cutreieră gândirea poetului,

înspăimântându-l. Lirica filosofică argheziană e locul unor întrebări dramatice, fără răspuns, al unor lupte cu sine ale poetului, al torturilor sufleteşti, dar şi al bucuriei de a trăi.

O altă temă importantă a poeziei argheziene e iubirea. În unele poezii de început (*Melancolie*, *Toamna*, *Despărţire*, *Oseminte pierdute*), Arghezi cultivă un fel de elegie erotică de factură eminesciană, în care sunt evocate întâlniri şi despărţiri ale îndrăgostiţilor într-o atmosferă de monotonie autumnală.

Volumul care conţine cele mai multe poeme erotice argheziene este *Cărticică de seară* din 1935. În poeziile acestui volum, poetul îşi imaginează spaţiul terestru ca pe un spaţiu edenic în care îndrăgostiţii trăiesc în deplină armonie cu lumea, cu făpturile. Paradisul arghezian e unul laic şi păgân, rezultat al unei viziuni cosmice. Iubirea e privită de poet, în acelaşi timp, în spiritualitatea şi materialitatea ei. În acest univers, femeia apare ca o zeitate graţioasă care comunică în mod direct cu vietăţile lumii. În poezia *Mireasa* chemarea evocatoare în natură e pusă pe seama bărbatului care rosteşte vorbe ce evocă un ritual fascinant.

Arghezi e un mare evocator al frumuseţii feminine (al „ochilor de catifea", „tivului pleoapelor" etc.). Iubirea argheziană cunoaşte toată gama de atitudini, de la iubirea castă, candidă, la senzualitatea aprinsă. În numeroase poeme, iubirea e prezentată ca o boală, ca o tânjire inefabilă (motivul zburătorului).

Tema socială Primul volum caracteristic pentru această temă este *Flori de mucigai*. În aceste poezii, Arghezi se face ecoul „esteticii urâtului", lărgind sfera expresivităţii artistice până la domenii considerate înainte inestetice.

Flori de mucigai este cea mai masivă operă de „recuperare" a urâtului din literatura română. Cuvinte de argou, cuvinte abjecte, delicate, suave se împerechează într-un limbaj poetic de o extraordinară expresivitate. Mediul evocat este cel al mahalalei, al închisorii, prezentat în viziuni diferite, groteşti şi amare sau, alteori, ironice. Recuperarea estetică a acestui mediu existenţial degenerat trebuie înţeleasă şi ca o recuperare morală, pentru ca, aşa cum există o frumuseţe estetică în laturile „urâte" ale existenţei, tot astfel există o anume moralitate şi în degenerare şi abjecţie. Omul e recuperabil, oricât de jos ar fi căzut – iată una din ideile subtextuale ale *Florilor de mucigai*.

Lirica socială a lui Arghezi e, însă, cu mult mai cuprinzătoare.

În poezia *Testament* „cartea" e privită ca moştenitoarea unei lungi tradiţii, tradiţia celor mulţi, din al căror grai „cu-ndemnuri pentru vite" poetul iveşte „cuvinte potrivite". În *1907 – Peisaje*, Arghezi adună mai multe tablouri („*peisaje*") ce alcătuiesc o naraţiune în versuri a unor momente şi personaje ale răscoalei din 1907. Atmosfera răscoalei e realizată printr-o sumă de procedee diverse (satira, pamfletul politic, elegia şi descrierea etc.).

Poemul social cel mai important prin întindere şi intenţii al lui Arghezi e *Cântare omului*, un poem sociogonic în care autorul urmăreşte originea şi evoluţia omului pe pământ, „prin veacuri, vârste şi milenii". Naşterea şi evoluţia omului social prilejuieşte poetului versuri în care elogiază talentele înnăscute ale omului şi aspiraţia sa spre raţiune.

Tema jocului (a boabei şi a fărâmei). Jocul este un motiv central al operei lui Arghezi. În versurile şi prozele din *Buruieni*, *Mărţişoare*, *Cartea cu jucării*, *Ce-ai cu mine*, *vântule*? Arghezi imaginează un univers miniatural, copilăresc, populat de făpturi delicate. Lumea din aceste versuri o copiază parcă pe cea reală, la o scară micşorată. Prin micşorarea lucrurilor şi parodia unor elemente grave, serioase, Arghezi simulează dimensiunile realităţii concrete, relevându-i acesteia sensuri noi.

Pe lângă poetul vizionar şi fantezist există şi un poet meşteşugar, ce se remarcă printr-o inepuizabilă inventivitate lingvistică, prin asocieri neprevăzute, printr-o sintaxă neaşteptată, proprie.

Arta cuvântului

Debutantul Tudor Arghezi era cucerit, în mod specific macedonskian, de *muzica cuvântului*. Mai târziu, în 1904, în revista *Linia dreaptă*, Arghezi va afirma că dogmele estetice pot conveni doar „saltimbancilor de piaţă publică". În *Vers şi poezie*, Arghezi observă că poezia implică un limbaj propriu: „o sublimizare întâmplată nu tocmai des". Autorul *Agatelor negre* propune convergenţa, în poezie, a doua aspiraţii: „Poezia sintetizată în versuri, nu ştiu prin ce misterioasă amalgamare, te îndrumă spre un fel de zenit pe care-l simţi adevărat. Versul e cristalizarea geometrică a Poeziei". Luciditatea şi lirismul nu sunt doar elemente compensatorii, ci coordonatele personalităţii însăşi. Dintr-o perspectivă iau fiinţă *psalmii*, revolta existenţială,

interogările acute. Din cealaltă perspectivă, ca reacţie antiintelectuală, iau naştere poezia materiei, pasiunea pentru formele primare, concilierea cu frumosul simplu, natural.

Deoarece contradicţia e esenţa realităţii, lirica arghezian devine o proiecţie în estetic a pluralităţii opţiunilor metafizice. De aici rezultă continua ambiguitate, sublimul şi conştiinţa imperfecţiunii, suavitatea şi blestemul, materia şi spiritul, ca antinomii relevante ale creaţiei. Tonalităţile versurilor sunt, astfel, când diafane şi pure, când incendiare şi polemice.

Spre deosebire de alţi poeţi moderni, la care cuvântul e un *semn* legat mai degrabă de intelect, Arghezi este un senzual cu voluptate de primitiv, gata să utilizeze pipăitul, văzul şi celelalte simţuri, pentru a se bucura de concreteţea materiei: „Cuvântul scapără ca pietrele sau sunt moi ca melcii. Ele te asaltează ca viespele sau te liniştesc ca răcoarea, te strivesc ca bureţii sau te adapă ca roua trandafirie".

Originalitatea poeziei lui Arghezi nu rezultă din frecvenţa statistică a arhaismelor şi regionalismelor, ci din ritmul acestora.

Incantaţia din *Bunavestire*, monologul metaforic din *Duhovnicească*, forma simbolic – alegorică din *Lingoare* îşi extrag seva aproape integral din fondul lexical popular. Pendulând întrebător între pământesc şi transcendental, Arghezi nu e propriu-zis un poet al naturii, deşi această dimensiune nu-i lipseşte. De aceea, *muntele*, *vulturii*, *marea*, *copacul* au o semnificaţie simbolică, la fel ca *vecia*, *lumina*, *taina*.

Imaginile picturale, nuanţele cromatice sunt orientate spre rafinament şi gingăşie. Ca la Blaga şi Sadoveanu, mireasma biblică tinde să creeze o atmosferă de mit autohton. Ca şi Eminescu, Arghezi inventează unele forme verbale proprii, când acesta adaugă sentimentului o nuanţă necesară („călimarul", „Golgotă şească", „băietană", „după prânzele" etc.).

Arghezi nu are egal în ceea ce priveşte limbajul metaforic. Demiurg, creator de lumi posibile, cu ajutorul *slovei făurite*, poetul tinde să se măsoare cu *slova de foc* a naturii.

Poetul produce o adevărată „revoluţie" în arta scrisului românesc, şi în proză şi în versuri. Forţa de pătrundere în universul lumii mărunte sau în spaţiul transcendentului se sprijină, în cazul lui Arghezi, pe o neobosită forţă de plasticizare, căci poetul conferă inefabilului culoare, sunet, dimensiune. Pentru a reprezenta viaţa

universului mărunt, poetul asemenea cercetătorului modern, este posedat de aspiraţia dezagregării corpurilor. Poetul dispune, astfel, de „cântare, cumpeni şi măsuri / De preţuit cenuşile necercetate / Din sufletul imponderabilei naturi". Poetul se consideră, astfel, un magician al versului, ce posedă chei capabile să deschidă „toate uşile-ncuiate".

Tehnicile poetice argheziene sunt de fapt împletite, complementare, astfel că incandescenta inspiraţie (*logosul*, *slova de foc*) şi travaliul artistic (*slova făurită*) acţionează convergent, potenţând la maximum capacitatea de percepţie senzorială. Dramaticul strigăt: „Vreau să te pipăi şi să urlu: Este!" exprimă, în estetica arghezianǎ, un deziderat suprem al poeziei care, în esenţă, este cunoaştere.

Pompiliu Constantinescu observă că Arghezi nu e un poet muzical, chiar dacă versurile sale au melodie: „Lirica sa e plastică interioară, viziune tradusă în plasticitatea figurativă e expresiei. Tipul său poetic face parte din familia de spirite a lui Victor Hugo şi a lui Rimbaud. Instinctul de meşteşugar al cuvântului oricât ar fi format la *estetica verbală* simbolistă, depăşeşte mistica verbală a poeziei moderniste, aşa cum o cunoaştem prin Mallarmé".

Cele mai utilizate epitete sunt: greu, mare, sfânt, vechi, frumos, vin. De remarcat şi frecvenţa unor epitete ale graţiosului (zvelt sau uşure), ale grotescului şi diformului (strâmb, scălâmb, pieziş, slut, gârbov etc.), epitete ironice, simple, duble, în serii ternare sau în lanţ, fiindcă fiecare epitet adaugă o nouă dimensiunea. („Pustnicii tineri, trişti şi delicaţi" – *Epigraf*; „umil, senin şi mulţumit" – *Rugă de seară*").

Frapează în unele poezii asociaţiile verbale neprevăzute. Alteori poetul forţează şi inversează topica, pentru ca lumina semnificaţiei poetice să se concentreze asupra unui cuvânt cheie. Fraza naiv-arhaică, în stilul cărţilor de cult, respiră uneori o ironie subtilă: „Şi Dumnezeu, ce vede toate, / În zori, la cinci şi jumătate, / Pândind, să iasă, prin perdea, / O a văzut din cer pre ea".

Rimele inedite argheziene ilustrează o capacitate de invenţie de excepţie. Limbajul poetului surprinde astfel cele mai variate nuanţe ale sentimentului, creaţia sa sugerând impresia de totalitate. În unele poezii persistă ecouri lirice eminesciene (*Toamna*, *Sfârşitul toamnei*, *Melancolie*).

Poet al întrebărilor fundamentale în faţa existenţei, moralist şi

creator implicat în problemele sociale ale epocii sale, Arghezi se înscrie pe traiectoria cea mai înaltă a versului românesc. Creaţia sa reprezintă o contribuţie decisivă la dezvoltarea şi înnoirea lirismului românesc, atât prin problematică, cât şi prin mijloacele artistice folosite.

Testament

Testament e, poate, poezia cea mai cunoscută a lui Arghezi. Nu întâmplător volumul *Cuvinte potrivite* se deschide cu această poezie ce exprimă crezul artistic al lui Arghezi. Ne este rezumat aici un mod cu totul particular de a înţelege creaţia artistică, arta în genere, arta versului în special dar ne este sugerat, prin intermediul unor imagini poetice de indiscutabilă plasticitate, şi felul în care se raportează artistul la societate şi la lume.

Poetul începe prin a elogia rostul şi locul cărţii, ca valoare spirituală, în destinul fiinţei umane. Ceea ce va lăsa „după moarte" urmaşilor săi va fi nu un bun material, ci unul spiritual, estetic, o carte. Cartea poartă în ea, condensate şi transfigurate de travaliul artistic, suferinţele, chinurile, idealurile şi rosturile celor mulţi, ale strămunilor. „Cartea" e, aşadar, „o treaptă" între trecut şi prezent, un prag al legitimării unui neam întreg prin intermediul muncii şi suferinţei ce îi conferă noblețe şi identitate.

„Râpile şi gropile adânci" sugerează tocmai acest trecut de întuneric şi de chinuri, de trudă milenară şi de aspiraţii adesea neîmplinite, pe care poetul are datoria să le adune în paginile cărţii, să le transforme în vers. În viziunea lui Arghezi, poetul e nu un cântăreţ, abstras în sine, al unor stări sufleteşti pur individuale, ci un martor al vremii sale şi un cronicar al trecutului. Poezia sa e una care depune mărturie, e un document uman şi istoric deopotrivă: „Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decât un nume adunat pe-o carte, / În seara răzvrătită care vine/ De la strămunii mei până la tine, / Prin râpi şi gropi adânci, / Suite de bătrânii mei pe brânci, / Şi care, tânăr, să le urci te-aşteaptă, / Cartea mea-i, fiule, o treaptă. // Aşeaz-o cu credinţă căpătâi. / Ea e hrisovul vostru cel dintâi, / Al robilor cu saricile, pline/ De osemintele vărsate-n mine".

Poetul se raportează, aşadar, la înaintaşii săi, cu conştiinţa descendentului ce trebuie să adune mărturiile strămunilor săi şi să le consemneze în „carte". Arghezi are, aşpadar, cum observa şi G. Călinescu, o viziune antropologică, după cum are şi intuiţia naşterii şi

evoluţiei umanităţii: „Ideea legăturii dintre generaţii este emoţionantă în sine şi foarte mulţi poeţi au atins-o. Dar aici vederea ne e ameţită de un gol adânc, ceţos de profunditate, cu toată lipsa conceptelor. Asta vine din aceea că intuitiv prin reprezentările-simboluri poetul a atins direct un aspect de bază al lumii, germinaţia etrnă şi enormă. Nu iubirea fiului pentru străbuni e tema, ci teribila sforţare pe care trebuie s-o facă natura pentru a obţine un rezultat. O serie de imagini dau o viziune de sus a germinaţiei antropologice".

În viziunea lui Arghezi arta, şi poezia în special, are o dublă rădăcină; pe de o parte, poezia se naşte printr-un proces de distilare şi de transmutare alchimică a „graiului cu-ndemnuri pentru vite", aşadar a unui limbaj gregar, de o naturaleţe frustă, în „cuvinte potrivite" în vers. Aceasta ar fi, să zicem, rădăcina social istorică a poeziei.

Pe de altă parte, poezia se naşte din „împerecherea" a doua moduri de a privi cuvântul: ca pe un rod al inspiraţiei („slova de foc") şi ca un rezultat al meşteşugului, al „potrivirii" vocabulelor, cu scopul de a se isca armonie şi expresivitate estetică. În acest sens, Marian Papahagi observă, pe bună dreptate, că „Meşteşugul arghezian stă la răscrucea dintre cuvânt şi vers; acolo unde cuvântul nu poate fi comprimat pentru a fi silit să exprime, compensaţia e dată de structura versului care, aşezat iniţial într-un tipar clasic, rupe ordinea şi siguranţa echilibrului. Mişcarea ce tulbură liniile este aşadar fundamentul, capricios uneori, al acestui joc de-a cuvintele şi cu cuvintele, iar în versurile poetului se ascunde poate mare parte din fascinaţia pe care o exercită peren versul arghezian".

Poetul are în structura sa ceva răzbunător, vaticinar; arta sa se naşte din uneltele simple ale străbunilor săi, ridicate la o treaptă nouă de spiritualitate şi expresivitate. În cadrul, devenit atât de larg, al poeziei intră elemente dintre cele mai disparate („sudoare" „zdrenţe", „venin", „ocara") care sunt transfigurate liric, transformate în fior poetic. Poezia e, de asemenea, şi o expresie a *datoriei*, faţă de străbuni, faţă de trecut, faţă de semeni, o expresie a sentimentului înalt al devoţiunii pe care îl nutreşte Arghezi faţă de arta cuvântului: „Ca să schimbăm, acum, întâia oară, / Sapa-n condei şi brazda-n călimară, / Bătrânii-au adunat printre plăvani, / Sudoarea muncii sutelor de ani. / Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite/ Şi leagăne urmaşilor stăpâni. / Şi, frământate mii de săptămâni, / Le-am prefăcut în versuri şi-n icoane. / Făcui din zdrenţe muguri şi coroane.

// Veninul strâns l-am preschimbat în miere, / Lăsând întreagă dulcea lui putere. / Am luat ocara, şi torcând uşure/ Am pus-o când să-mbie, când să-njure, / Am luat cenuşa morţilor din vatră/ Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră, / Hotar înalt, cu două lumi pe poale, Păzind în piscul datoriei tale".

Ne este prezentată, în versuri elocvente, sugestive şi o altă concepţie: o concepţie conform căreia toate lucrurile, toate obiectele universului exterior au drept de existenţă poetică. Nu există, în viziunea lui Arghezi, obiecte, fiinţe, elemente ale realului poetice, şi altele a-poetice. Din această perspectivă, Arghezi este unul dintre cei dintâi poeţi români ce au valorificat în creaţia lor „estetica urâtului", în sens baudelairian, de expresivitate a elementelor din straturile „joase" ale realului.

Căutând expresivitatea ce se poate găsi în elementele „răului" şi ale „urâtului" existenţial, Arghezi modelează o concepţie extrem de modernă asupra limbajului, considerând că limbajul însuşi are în străfundurile sale resurse nebănuite, forţe semantice şi expresive inepuizabile, pe care creatorul de frumos poetic trebuie să le scoată la suprafaţă, să le facă vizibile: „Durerea noastră surdă şi amară/ O grămădii pe-o singură vioară, / Pe care ascultând-o a jucat/ Stăpânul ca un ţap înjunghiat. / Din bube, mucegaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi. / Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte/ Şi izbăveşte-ncet pedepsitor/ Odrasla vie-a crimei tuturor. / E-ndreptăţirea ramurii obscure/ Ieşită la lumină din pădure/ Şi dând în vârf ca un ciorchin de negi/ Rodul durerii de vecii întregi".

Artă poetică cu o multitudine de sensuri şi de sonuri expresive, *Testament* aduce în peisajul poeziei româneşti o mare voinţă de materializare a viziunilor poetice. De fapt, poetul oscilează între spiritualizare şi materializare, între capacitatea de a crea forme şi nevoia sa irepresibilă de a încorpora aceste forme într-o estetică şi într-o metafizică a limbajului.

Flori de mucigai

Poem scris cu „unghiile de la mâna stângă", *Flori de mucigai* aparţine volumului omonim din 1931, un volum ce poate fi pus sub semnul unei experienţe tragice, aceea a damnării, a captivităţii şi suferinţei.

Baudelairiana „estetică a urâtului" îşi găseşte aici forma cea mai deplină şi mai expresivă. E vorba, însă, de o expresivitate acută, din

care suferinţa nu s-a estompat în dantelării lirice, ci, dimpotrivă, şi-a păstrat întreaga sugestivitate a prezenţei şi intensităţii răului ontologic şi moral. Umanitatea prezentă aici nu este una a normalităţii şi firescului, ci una „de periferie", o umanitate bolnavă, ieşită din canoanele etice, o umanitate ce-şi arogă suferinţa imensă ca emblemă şi durerea ca blazon fiziologic.

„Fermecătoare colecţie de stampe diabolice", cum le consideră Perpessicius, versurile din *Flori de mucigai* transcriu, într-o deplină libertate a expresiei şi figurativităţii, spectacolul suferinţei umane, al recluziunii şi morţii, în imagini de o pregnanţă fără precedent în literatura română. Limbajul poetic îşi părăseşte aici investitura simbolică; el desemnează, cu acuitate şi sugestivitate a brutalităţii şi răului ontologic, cele mai infime detalii ale unei realităţi puse sub semnul agresivităţii şi negativului.

Poemul *Flori de mucigai* are, aşadar, calitatea de a ne pune în faţă o viziune particulară asupra unei realităţi imunde, cu contur malefic şi cu articulaţiile marcate de rău şi suferinţă.

Întregul univers stă, s-ar părea, sub semnul întunericului şi al singurătăţii, iar poetul nu are în ajutor niciun temei suprauman. Setea sa de idealitate este mereu contrazisă de o realitate ce aboleşte continuu fiinţa umană, iar versurile sale au pierdut orice iluzie de redempţiune, orice şansă a mântuirii prin frumuseţe. Poetul pare a fi la capătul puterilor, situat într-un spaţiu al izolării, captiv al unui univers infernal, în care dominantele sunt chinul, durerea atroce, suferinţa.

Tocmai de aceea autorul accentuează asupra ideii lipsei de rafinament; expresivitatea versurilor sale este una de maximă simplitate, cu desenul sumar şi culori aşternute adesea brutal pe pânza poemului: „Le-am scris cu unghia pe tencuială, / Pe un părete de firidă goală, / Pe întuneric, în singurătate, / Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan. / Sunt stihuri fără an, / Stihuri de groapă, / De sete de apă, / Şi de foame de scrum, / Stihurile de-acum. / Când mi s-a tocit unghia îngerească/ Am lăsat-o să crească/ Şi nu a mai crescut – / Sau nu o mai am cunoscut".

Regăsim, în aceste linii austere ale poemului, expresivitatea laturilor joase ale realului. Încă într-un articol din 1912, Arghezi putea să precizeze: „Operaţia de a scoate perle de acolo de unde vulgul nu vede decât muscărie este dumnezeiască. Totul e sacru în mâinile

artistului şi acesta ştie să-şi domine materia".

Tragicul – autentic, necontrafăcut – al acestor poeme reiese din adecvarea continuă a limbajului la conţinutul unei realităţi întunecate, sumbre, de genul infernului dantesc. Spaţiu al suferinţei biologice şi al întunericului, al captivităţii în bolgiile trupului şi al imposibilităţii aspiraţiei spre transcendenţă, universul poetic din *Flori de mucigai* se întrupează liric prin intermediul unui limbaj de o extremă diversitate.

Cuvinte din toate straturile lexicului românesc, desemnând ura, durerea, iubirea, răul existenţial şi cel moral, chinul de a trăi şi neputinţa zborului se împletesc pentru a configura o întreagă lume, o lume a inerţiei şi a prizonieratului într-o condiţie inautentică.

A doua strofă a poeziei, un catren, de fapt, are conotaţii simbolice mai apăsate. Sunt trasate şi liniile unui decor, culorile unei atmosfere exterioare sumbre, aflate într-un paralelism acut cu realitatea interioară, spasmodică şi epuizată: „Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară. / Şi mă durea mâna ca o ghiară/ Neputincioasă să se strângă. / Şi m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă".

Se regăsesc, în acest poem, şi pornirea neconformistă a lui Arghezi, şi capacitatea sa de invenţie lexicală inepuizabilă, şi poezia subtilă a grotescului ce l-a făcut pe Călinescu să considere că *Flori de mucigai* e o „operă de rafinament, de subtilitate artistică".

La nivelul lexicului poetic şi al viziunii artistice e frapantă oscilarea între limbajul popular şi cel cult, între vulgar şi ceremonial, între prozaic şi mitic.

Nicolae Balotă consideră, pe bună dreptate, că „tema cuprinzătoare a temelor poeziei din acest ciclu este *viaţa în ruptură*. E închipuită o omenire părăsită, izolată de corpul omenirii, ruptă de tot ce e sfânt, valoros, o omenire a excluşilor societăţii, o omenire care «nu are niciun Dumnezeu» (...). Apare umanitatea urmaşilor lui Cain, a izgoniţilor din orice paradis pământesc posibil".

Cronicar fidel al răului ontologic şi moral, Arghezi configurează, în versuri de o expresivitate pură şi brutală, totodată, un univers al periferiei societăţii, o umanitate marginală compusă din hoţi, puşcăriaşi, prostituate, o lume „părăsită de divinitate, de natură, de oameni – scufundată în tenebrele propriei condiţii", cum observă Nicolae Balotă.

E vorba, aşadar, de o lume situată în conturul propriei sale imanenţe, ce nu poate întrezări un orizont mântuitor, ce nu poate

năzui spre lumina transcendenţei atotputernice.

Psalmi

(Aş putea vecia cu tovărăşie…)

Ca în mai toţi psalmii arghezieni, capătă contur şi în acesta acea dialectică a rugii şi neîndurării, a smereniei şi orgoliului, după cum aflăm şi antinomia sacru/ demonic, antinomie ce reiese tocmai din temperamentul titanian al poetului, copleşit de materialitatea lumii dar, pe de altă parte, căutând să iasă la lumina adevărului religios, să se înalţe la spiritualitate, la dumnezeire.

În primele strofe poetul constată o inadecvare între instrumentele lingvistice insuficiente pe care le posedă – cuvintele – şi spaţiul ilimitat, înfiorat de mister pe care trebuie să-l desemneze: Transcendenţa. Dumnezeirea nu poate fi circumscrisă prin intermediul vocabulei poetice, divinitatea scapă mereu încercărilor poetului de a o fixa în vers. Ca atare, poetul se află într-o permenantă căutare a unor noi modalităţi lirice capabile să surprindă ceva din aura dumnezeirii, dar şi propriile sale frământări legate de opoziţia dintre condiţia sa perisabilă, efemeră şi orizontul nemărginit în care se înscrie divinitatea: „Aş putea vecia cu tovărăşie/ Să o iau părtaşă gândurilor mele; / Noi viori să farmec, nouă melodie/ Să găsesc – şi stihuri sprintene şi grele. // Orişicum lăuta ştie să grăiască, / De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde. / O neliniştită patimă cerească/ Braţul mi-l zvâcneşte, sufletul mi-l arde”.

Nevoii irepresibile de a nota în vers zbuciumul interior ori incandescenţa dumnezeirii îi corespunde, în a doua parte a psalmului o mişcare de revoltă, de răzvrătire împotriva unui Dumnezeu ce cheamă, la un moment dat, la moarte atâtea frumuseţi pământeşti („Trupul de femeie, cel îmbrăţişat, / Nu-l voi duce ţie, moale şi bălan; / Numai suferinţa cerului, păcat/ Nu-i cu ea să tulburi apa din Iordan”).

Ultima strofă a poeziei e o revenire, după momentul de înălţare anterior, la lumea beznei şi a putregaiului, a materialităţii atroce şi a suferinţei închisă în cercul infernal al trupului: „Vreau să pier în beznă şi în putregai, / Ne-ncercat de slavă, crâncen şi scârbit. / Şi să nu se ştie că mă dezmierdai/ Şi că-n mine însuţi tu vei fi trăit”.

Psalmul pune în faţa cititorului câteva atitudini lirice contradictorii, una de înălţare, de avânt spre dumnezeire şi alta, opusă, de recluziune în bezna trupului, dar şi de revoltă titaniană în faţa unui dat necruţător.

(Tare sunt singur, Doamne, şi pieziș!...)

În acest psalm e consemnată o atitudine predilectă a lui Arghezi în faţa divinităţii: aceea de izolare, de neputinţă şi resemnare, de har înţelenit şi aspiraţie zadarnică spre un cer ce rămâne „închis", ce nu-şi trimite niciun semn spre cel ce aşteaptă, înfrigurat, însetat, roada divină. Cuvântul „pieziș", alături de epitetul „singur", caracterizează cu plasticitate poziţia pe care şi-o recunoaşte în nelimitarea universului Arghezi: aceea de excepţie, de ieşire din normă şi din firesc, de situare în margine, la fruntariile lumii.

Poetul se aseamănă pe sine unui copac cu fructe amare, lipsit de frumuseţe şi de forţă, un copac situat la periferia vieţii, aproape mortificat, ce aşteaptă mici gingăşii şi cântece, dovezi ale vieţii şi ale rodului bun: „Tare sunt singur, Doamne, şi pieziș! / Copac pribeag uitat în câmpie, / Cu fruct amar şi cu frunziș/ Ţepos şi aspru-n îndârjire vie. // Tânjesc ca pasărea ciripitoare/ Să se oprească-n drum, / Să cânte-n mine şi să zboare/ Prin umbra mea de fum. // Aştept crâmpeie mici de gingăşie, / Cântece mici de vrăbii şi lăstun/ Să mi se dea şi mie, / Ca pomilor de rod cu gustul bun. // Nu am nectare roze de dulceaţă, / Nici chiar aroma primei agurizi, / Şi prins adânc între vecii şi ceaţă, / Nu-mi stau pe coajă moile omizi".

Aspiraţia spre fiorul divin e, aşadar, a unei fiinţe ce-şi constată cu dureroasă luciditate propria fragilitate şi mărginirea în tiparele unui trup trecător.

(Ruga mea e fără cuvinte)

Psalmistul are, în această poezie, înfiorări de taină şi de armonie neauzită într-un vers delicat şi sobru. În viziunea lui Arghezi, cuvântul e incapabil să reţină misterul ultim al divinului, să exprime tulburătoarele acorduri ale dumnezeirii fără rest, să se afle într-o totală comuniune cu statura înaltă, necuprinsă a transcendentului. Tăcerea, ca potenţialitate majoră a unor mesaje nerostite, dar prezente *in nuce* în nedefinitul absenţei cuvântului e modalitatea cea mai aptă să exprime inexprimabilul divin, să susţină comuniunea cu fiinţa eternă: „Ruga mea e fără cuvinte, / Şi cântul, Doamne, mi-e fără glas. / Nu-ţi cer nimic. Nimic ţi-aduc aminte. / Din veşnicia ta nu sunt măcar un ceas. // Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune, / Nici omul meu nu-i, poate, omenesc. / Ard către tine-ncel, ca un tăciune, / Te caut mut, te-nchipui, te gândesc".

Nevoia de comunicare cu divinitatea e irepresibilă. Poetul,

însetat de certitudini, vrea să-şi asume cunoaşterea dumnezeirii în date concret-senzoriale. Sufletul poetului, „deschis cu şapte cupe", e asemeni unui receptacul ce caută să primească harul divin, să se cuminece în sensul cel mai înalt şi mai autentic: „Ochiul mi-e viu, puterea mi-e întreagă/ Şi te scrutez prin albul tău veşmânt/ Pentru ca mintea mea să poată să-nţeleagă/ Ne-ngenunchiată firii de pământ. / Săgeata nopţii zilnic vârfu-şi rupe/ Şi zilnic se-ntregeşte cu metal. / Sufletul meu, deschis cu şapte cupe, / Aşteaptă o ivire din cristal, / Pe un ştergar cu brâie de lumină". Incertitudinea, setea chinuitoare de adevăr şi de lumină, vocaţia desăvârşirii şi neputinţa comunicării autentice cu divinul – toate aceste stări ce se îngemănează în încordarea versului conferă poeziei tensiune spirituală şi dinamism afectiv.

Ultima strofă marchează starea de puritate în care se consumă aşteptarea mesajului divin, *limpezimea de cuget şi de simţire a mesajului poetic* (*„Gătită masa pentru cină, / Rămâne pusă de la prânz. / Sunt, Doamne, prejmuit ca o grădină, / În care paşte-un mânz"*).

Înfiorat de zvonul transcendenţei, psalmistul caută modalităţi de comunicare, de dialog cu o divinitate ce nu se arată, ce refuză să se reveleze în deplinătatea fiinţei sale.

(Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă…)

Ipostaza de *deus absconditus* e cel mai bine reliefată în acest psalm în care suferinţa derivă din *absenţa* divinului. Tăcerea cumplită a tăriilor, robia eternităţii şi refugiul în timpul istoric oprimant, sugestia extincţiei, a „veacurilor care pier" pun în valoare conştiinţa unui poet însingurat, ce resimte cu dureroasă acuitate spaima de nefiinţă şi durerea de a-şi resimţi propria însingurare: „Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă/ În recea mea-ncruntată suferinţă. / Dacă-ncepui de-aproape să-ţi dau ghes, / Vreau să vorbeşti cu robul tău mai des. // De când s-a întocmit Sfânta Scriptură/ Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură/ Şi anii mor şi cerurile pier/ Aci sub tine, dedesubt, subt cer".

Viziunea apocaliptică pe care poetul o conturează liric în acest psalm rezultă tocmai dintr-o astfel de perspectivă a „nearătării" divinităţii. Un gust de cenuşă, o dinamică inertă a negativităţii şi un regres în lumea impură a materialităţii se fac simţite aici. Sfâşierea poetului rezultă, astfel, tocmai din absenţa semnului venit din partea dumnezeirii. Poetul nu se simte deloc un ales; de-aici drama sa,

suferința sa purcească din lipsa mesajului divin. Comunicarea om/ divinitate e exclusă ori măcar pusă sub semnul întrebării: „Când magii au purces după o stea, / Tu le vorbeai – și se putea. / Când fu să plece și Iosif, / Scris l-ai găsit în catastif/ Și i-ai trimis un înger de povață – / Și îngerul stătu cu el de față. / Îngerii tăi grijeau pe vremea ceea/ Și pruncul și bărbatul și femeia. // Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul, / Nu mi-a trimis, de când mă rog, niciunul…"

Poetul ne vorbește despre un timp de regres, de declin al dialogului om/ divinitate. Omul nu mai regăsește limbajul ce ar putea să-i definească propriile lui aspirații spre infinit, spre absolut, și-a pierdut capacitatea de a se mai rosti pe sine, esențial și pur.

(Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere)

Ruga poetului capătă, în acest psalm, rezonanța unui țipăt și inclemența unei acuze. *Credința* și *tăgada* sunt cele două atitudini ce covârșesc deopotrivă sufletul psalmistului, împărțit între spațiul terestru și eternitate, între profan și sacru, între condiția sa efemeră și precară și aspirația spre tăriile transcendenței. O transcendență însă ce nu se arată, care, dimpotrivă, se ascunde mereu, își camuflează puterea, se retrage într-un spațiu inaccesibil.

Divinitatea nu favorizează așadar comunicarea cu creaturile sale, lăsându-le acestora perplexitatea credinței și a negației, a implorării și a contestării. Interogațiile retorice utilizate de poet în prima strofă au tocmai rolul de a amplifica tensiunea creată de neputința omului, a făpturii umile de a întreține un dialog cu divinitatea. Căutarea se consumă în gol, ruga rămâne fără răspuns, implorarea nu are efect, toate acestea conferind atitudinilor poetice un gust al zădărniciei („Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere/ Și te pândesc în timp ca pe vânat, / Să văd: ești șoimul meu cel căutat? / Să te ucid? Sau să-ngenunchi a a cere. // Pentru credință sau pentru tăgadă, / Te caut dârz și fără de folos. / Ești visul meu, din toate, cel frumos/ Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă").

Întreaga neliniște a spiritului arghezian chinuit de contradicții ireconciliabile se regăsește aici, în aceste versuri ce clamează revelarea Divinității, a visului „din toate cel frumos", un vis ce rămâne inabordabil și insesizabil. Revelația nu se produce, hirofania e amânată mereu, sacrul rămâne deghizat în magma precară a prozaicului.

Chinuitoarea tortură sufletească de aici provine: din neputința poetului de a avea certitudini cu privire la existența lui Dumnezeu.

Risipit în toate, Divinul nu se revelează ca atare, nu-şi arată atotputernicia, sporind nevoia de adevăr şi setea de autentic a poetului: „Ca-n oglindirea unui drum de apă, / Pari când a fi, pari când că nu mai eşti; / Te-ntrezării în stele printre peşti, / Ca taurul sălbatic când se-adapă. // Singuri, acum, în marea ta poveste, / Rămân cu tine să mă mai măsor, / Fără să vreau să ies biruitor. / Vreau să te pipăi şi să urlu: «Este!»".

Substratul demonic şi dominanta raţională a lui Arghezi se apropie aici, pentru a contura imaginea unui poet măcinat de contradicţii şi sfâşieri lăuntrice tulburătoare.

(Ca să te-ating, târâş pe rădăcină)

În acest psalm Arghezi se-ntoarce asupra propriei condiţii artistice şi existenţiale precare, o condiţie minată de rătăciri şi de eşecuri, de efemeritate şi de demonia timpului distrugător. Setea de absolut şi neputinţa de a fi la înălţimea propriilor aspiraţii, tensiunea spre ideal şi imposibilitatea de a-l atinge sunt datele structurale ale fiinţei poetice argheziene ce se regăsesc şi în acest psalm. Starea de criză rămâne la fel de puternic marcată afectiv şi stilistic, dialectica apropierii şi a depărtării de divinitate la fel de vie.

Trebuie remarcat însă faptul că limbajul poetic arghezian capătă aici un spor de concreteţe, o pondere deosebită, prin întrebuinţarea unor termeni ce au savoarea viului, sugestia trăitului, a dinamicii realităţii empirice. „Târâş", „câmp", „dâmb", „râpi", „molift" etc. sunt astfel de cuvinte ce conferă efecte de apropiere de realitate, de lumea oglindită cu patimă, absorbită în vers.

Două ipostaze se confruntă aici: aceea a orizontalităţii şi fragilităţii („paiul") şi cea a verticalităţii („molitful"). Sunt, deopotrivă, două posturi existenţiale şi morale. Una a trăirii inerte, a abuliei şi retractilităţii, cealaltă a îndrăznelii, a avântului spre necunoscut, a interogaţiei severe: „Ca să te-ating, târâş pe rădăcină, / De zeci de ori am dat câte-o tulpină, / În câmp, în dâmb, în râpi şi-n pisc, / Viu când mă urc, şi trist când iar mă isc. // Am fost un pai şi am răzbit în munte, / Molift înalt şi mândru că pui punte/ Pe creştete, din lume către veac. / Şi-am ascultat bătaia-i de tic-tac".

Ultimele două strofe aduc în scenă o altă atitudine, una de umilinţă a fiinţei ce poartă în sine povara atâtor întrebări chinuitoare, a fiinţei de excepţie ce stă de strajă în „vecii" şi care vrea să-şi recapete condiţia uman-prea umană („M-aş umili acum şi m-aş ruga: /

Întoarce-mă de sus, din calea mea. / Mută-mi din ceaţă mâna ce-au strivit-o munţii/ Şi, adunată, du-mi-o-n dreptul frunţii").

Refugiul în lumea artei, în universul interior aduce o cu totul altă perspectivă: poetul consideră că Dumnezeu poate fi găsit şi în lăuntrul fiinţei, sub forma unei rugi delicate şi reculese.

(Pentru că n-a putut să-te-nţeleagă…)

Acesta e poate psalmul cu accentele cele mai patetice din întreg ciclul arghezian. Tonalitatea poeziei e una a lamentaţiei reţinute, a interogaţiei cu dicţiunea solemnă şi abstrasă. Dacă, în mod generic, „psalmistul este, înainte de toate, omul nesaţului gnoseologic" (N. Balotă), se poate considera că în acest psalm căutarea nesăţioasă a divinului nu mai e însoţită de accente insurgente, îndoiala nu mai are patosul negator al imprecaţiei, iar dinamica discursului liric capătă o anume ţinută orfică.

Întrebările poetului au acum un aer de melancolie nelămurită, după cum gustul neputinţei cunoaşterii e copleşitor, iar povara frământărilor – necontenită. Dumnezeu e imaginat, mai întâi, în postura sa veterotestamentară, autoritară şi răzbunătoare, cu dimensiuni de neimaginat, pe care oamenii le-au aşezat în tipare antropologice: „Pentru că n-a putut să te-nţeleagă/ Deşertăciunea lor de vis şi lut, / Sfinţii-au lăsat cuvânt că te-au văzut/ Şi că purtai toiag şi barbă-ntreagă. // Te-ai arătat adeseori făpturii/ Şi-ntotdeauna-n haine de-mpărat, / Ameninţând şi numai supărat, / Că se sfiau de tine şi vulturii. // În Paradisul Evei, prin pădure, / Ca şi în vecii trişti de mai târziu, / Gura ta sfântă, toţi Părinţii ştiu, / Nu s-a deschis decât ca să ne-njure".

Ultimele două strofe pun în lumină latura patetică a sentimentului religios arghezian, un patos reţinut al eului chinuit de întrebări mistuitoare cu privire la propria condiţie şi cu privire la raportul dintre fiinţă şi Dumnezeire. Umilinţa ia locul insurgenţei, iar absenţa divinităţii provoacă, cum observă Nicolae Manolescu, „conştiinţa insuportabilă a singurătăţii în univers". Fervoarea interogaţiei se preschimbă în implorare, iar căutarea are tot mai mult caracterul unei încercări de identificare empatică a eului cu ceea ce este deasupra firii, cu divinitatea: „Doamne, izvorul meu şi cântecele mele! / Nădejdea mea şi truda mea! / Din ale cărui miezuri vii de stele/ Cerc să-mi îngheţ o boabă de mărgea. // Tu eşti şi-ai fost mai mult decât în fire/ Era să fii, să stai, să vieţuieşti, / Eşti ca un gând, şi eşti şi

nici nu eşti, / Între putinţă şi-ntre amintire".

Retras în sine, în labirintul propriilor chemări spre absolut, Psalmistul nu conteneşte să-şi exprime îndoielile, neliniştile, tulburătoarele întrebări asupra propriei fiinţe, asupra Dumnezeirii şi asupra locului său în nemărginirea universului.

Morgenstimmung

Sentimentul iubirii e figurat în mai multe registre de Arghezi: dragostea carnală, cea domestică, suavitatea îndrăgostirii, dragostea demoniacă şi cea sublimată – toate aceste ipostaze ale sentimentului se regăsesc în lirica argheziană.

Morgenstimmung e o poezie în care autorul surprinde tocmai acea stare nedefinită, aproape inefabilă, a îndrăgostirii, a eflorescenţei iubirii, a tainei ce apropie două fiinţe până la contopire. Comuniunea dintre îndrăgostiţi e favorizată de „cântec", un cântec cu sonorităţi odorante, ce pătrunde în „mănăstirea" încuiată a poetului: „Tu ţi-ai strecurat cântecul în mine/ Într-o după-amiază, când/ Fereastra sufletului zăvorâtă bine/ Se deschisese-n vânt, / Fără să ştiu că te aud cântând. // Cântecul tău a umplut clădirea toată, / Sertarele, cutiile, covoarele, / Ca o lavandă sonoră. Iată, / Au sărit zăvoarele, / Şi mănăstirea mi-a rămas descuiată".

E sesizată aici dialectica iubirii, mecanismul fragil ce-o însufleţeşte, amestecul de senzaţii şi de gânduri, de instinct şi afectivitate pură ce intră în compoziţia ei. Prezenţa feminină e, în acelaşi timp, corporală, dar şi ideală, ea are, deopotrivă, sugestii ale suavităţii, ale angelicului, cât şi accente demoniace, învăluite însă într-un halou de mister, greu de cuprins în orizontul raţionalităţii.

Spectcolul iubirii odată declanşat capătă rezonanţe tot mai ample în sufletul poetului, primeşte dimensiuni şi accente cu totul noi. E ca o schimbare de zodie, o schimbare de paradigmă a fiinţei. Conştiinţa eului liric, retractilă, „încuiată", cum s-a văzut, reverberează acut în notele sentimentului erotic, la vederea făpturii iubite, ce se revelează însoţită de elemente ale naturii, ce pătrund în „încăperea universului închis".

Iubirea e, aşadar, însoţită de o sesizare acută, tulburătoare, a lumii dinafară, a universului exterior. Ecourile sentimentului iubirii, atât de puternice, duc la o şubrezire a certitudinilor dinainte ale fiinţei poetului, îi transmutează trăirile într-un registru nou, al sensibilităţii şi permeabilităţii la frumuseţile naturii: „Şi poate nu ar fi fost nimic/

Dacă nu intra să sape, / Cu cântecul, şi degetul tău mic, / Care pipăia mierlele pe clape – / Şi-ntreaga ta făptură, aproape. // Cu tunetul se prăbuşiră şi norii/ În încăperea universului închis. / Vijelia aduse cocorii, / Albinele, frunzele… Mi-s/ Şubrede bârnele, ca foile florii".

„Recunoaşterea" fiinţei iubite, de care vorbeşte Octavio Paz în *Dubla flacără*. *Dragoste şi erotism* se produce prin intermediul trupului şi al afectelor îngemănate într-un instinct de o subtilă competenţă, un instinct ce sesizează, asemeni unui seismograf al sentimentelor, atracţia irezistibilă spre o anume persoană, comuniunea involuntară cu aceasta.

Comuniune ce nu se produce fără o surpare a identităţii cu sine a fiinţei, fără o tulburare profundă, ce scoate din matcă sufletul, dându-i o nouă identitate, un nou contur existenţial, o nouă viaţă. Lucrul e sesizat, într-un comentariu, de Alexandru George, autorul unei interesante monografii dedicate lui Arghezi (*Marele Alpha*): „Procesul de pătrundere a fiinţei iubite în ceea ce poetul numeşte mănăstirea sa încuiată, ia în strofa a treia forma foarte materială a săpatului. Iar pentru a potenţa impresia de vraişte pe care a produs-o această invazie irezistibilă şi perfidă, strofa a patra dă «clădirii» forma unei ruine şubrede, fără acoperiş".

În substanţa inefabilă a sentimentului iubirii intră şi un acut simţ al efemerului; viaţa şi moartea se îngemănează aici, suferinţa şi plăcerea se apropie până la indistincţie, josul şi susul sunt într-o paradoxală relaţie de comuniune. Contingentul şi absolutul se ating, viaţa şi moartea intră, deopotrivă, în compoziţia sentimentului tulburător al dragostei: „De ce-ai cântat? De ce te-am auzit? / Tu te-ai dumicat în mine vaporos – / Nedespărţit – în bolţi. / Eu veneam de sus, tu veneai de jos. / Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi".

Morgenstimmung e una dintre cele mai tulburătoare poezii de dragoste ale lui Arghezi. Simţul apropierii celor două fiinţe, neliniştea, surparea încrederii în sine, extazul şi fiorul thanatic, revelarea unor dimensiuni noi ale existenţei – toate acestea se regăsesc în versurile argheziene, în care abstracţiunile se plasticizează în cuvinte vii, aproape materiale, senzitive şi corporale, parcă.

Lingoare

O poezie a miniaturalului sentimentului erotic, a decorativului şi ludicului lexical prinde fiinţă în *Lingoare*. Nu întâmplător ritmul poeziei are rezonanţe folclorice şi accente de descântec. Pentru că

dragostea e figurată aici, ca în mitologia populară, sub spectrul misterului şi al infuziei de fantastic. Sentimentul iubirii e surprins într-o ipostază inedită: aceea de boală, de tânjeală, de suferinţă mocnită ce conduce la o letargie a fiinţei, la o durere surdă şi fără de leac.

Adresarea e directă, implicată, preponderent la persoana a doua, cu unele construcţii la persoana întâi şi a treia. De asemenea, poezia se caracterizează printr-o anumită narativitate ce pune în valoare şi o finalitate „pedagogică" cu valoare universal-valabilă.

Poetul deplânge soarta „fetei" care, înţepată „în vârful piciorului", şi-a pierdut echilibrul, liniştea, seninătatea, tânjind după altceva. Sub imperiul sentimentului iubirii, regimul existenţial al fetei s-a schimbat, fiinţa sa şi-a modificat alura, a căpătat noi reflexe ale trăirii.

E vorba de o trăire lentă, vegetativă şi vegetală, o abulie în care se complace cea care presimte toate schimbările ce se petrec în fiinţa sa, dar nu şi le poate explica. Invazia sentimentului dragostei se însoţeşte astfel de nelinişte şi speranţă, de dor şi încredere nelămurită, de resemnare şi debilitate organică: „Fata noastră e bolnavă, / Fata mea şi-a dorului. / În vârful piciorului/ A-nţepat-o cu otravă/ Spinul prins de crini şi laur. // Fată, nu ţi-am spus să pui/ Ghetele cu bot de aur, / Şesu-n turn să ţi-l încui, / Să-ţi farmeci cărările, / Să te joci cu Duhul Sfânt/ Şi numai cu zările/ Să te reazimi de pământ? / Nu ţi-am spus eu, la călcâi, / Să pui floare de sulfină/ Şi, ca steaua, să mângâi/ Ghimpii, spinii cu lumină? / Să fii floarea ce-şi desparte/ Frumuseţea de ţărână/ Şi sleieşte sus, departe, / Viaţa ei de-o săptămână? / Nu ţi-am spus, seara şi-n zori, / Toate, de câte trei ori?"

Urmează apoi un pasaj descriptiv, în care comparaţia care circumscrie regimul bolii este tot din domeniul vegetalului. Suferinţa tăcută, neştiută, inexplicabilă, provocată de fiorii dragostei e încadrată sugestiv într-un spaţiu al decorativului şi miniaturalului, cu rezonanţe orientale („Fata zace-n pat bolnavă, / Gingaşă şi somnoroasă/ Ca pe-o tavă/ De argint, o chiparoasă").

Următoarea secvenţă poetică stă sub semnul ipoteticului, al potenţialului, al lui „als ob". Poetul îşi imaginează alcătuirea fetei ca o îngemănare a cosmicului şi terestrului, a naturalului şi supranaturalului. E o imagine fabuloasă, ce stă sub semnul ficţionalului, cu încrustaţii de cuvinte rare, cu sugestii ale unor pietre

preţioase şi cu străluciri neaşteptate; perlele, rubinele, topazele, luceferii – sunt elementele acestei alcătuiri neaşteptate, din regnul fantasticului livresc şi decorativ. De altfel, aici miniaturalul şi perspectiva amplă se împletesc, cerul şi pământul se apropie într-o sugestivă încercare de eliberare a fetei de boală, de suferinţă: „Căci nu fui de la-nceput/ Ca să te fi fost făcut, / Eu cu degetele mele, / Din luceferi şi inele! / Ţi-aş fi pus, ca să nu suferi, / Pleoape smulse de la nuferi, / Ochi câte un bob de rouă, / Licurici în lună nouă. / Sânii, ca doi pui de mierlă, / I-aş fi pus în câte-o perlă. / Şi de fiece obraz/ Un rubin ori un topaz".

Ultima parte a poeziei reprezintă o acceptare a condiţiei pământeşti a fetei şi, implicit, o valorizare a iubirii şi trăirii terestre, comune, a suferinţei iubirii ca experienţă şi aventură a fiinţei implicată în orizontul cunoaşterii de acum şi de aici („Dar de stai şi te gândeşti, / Mai bine să fii cum eşti, / Să te-nţepi, să te striveşti/ Prin bucate pământeşti").

Erosul arghezian trece, în poezia *Lingoare*, într-o nouă dimensiune: aceea a revelaţiei suferinţei trupului, a dezordinii organice provocate de iubire. Boala dragostei e semnul declanşării unui alt regim existenţial, al unui alt statut al fiinţei, nuanţat şi revelator pentru disponibilităţile nemăsurate ale sufletului omenesc.

IX. Fătălăul

Departe de a reprezenta lumea sub semnul transfigurării şi al sublimităţii, versurile lui Arghezi din volumul *Flori de mucigai* se constituie ca o demascare şi o desfigurare a realităţii „înalte", consacrate poetic înaintea sa. Poeziile din acest ciclu circumscriu un univers al damnării şi suferinţei ontologice şi morale, schiţează liric un tablou al recluziunii şi al degradării.

Prin chiar efortul lui Arghezi de a extrage, „din bube, mucigaiuri şi noroi", o expresivitate nouă, o frumuseţe aparte, convulsivă şi, deci, cu atât mai vie, se produce nu o sancţionare morală a acestor tare desenate atât de pregnant, ci o autentificare în plan estetic a unei astfel de lumi şi a unor astfel de trăiri, un soi de mântuire în regim artistic a umanităţii *Florilor de mucigai*.

Poezia *Fătălăul e* reprezentativă pentru acest ciclu, prin amestecul de grotesc şi suavitate în care e prinsă figura hoţului androgin, prin lexicul extras din registre ale limbajului extrem de diverse şi, nu în ultimul rând, prin viziunea artistică particulară, în

care se combină angelicul şi demonicul, instinctualitatea pură şi idealitatea, urâtul şi frumosul.

Structural, poezia e constituită din trei strofe, inegale ca întindere şi cu semnificaţii diferite şi trei versuri finale, ce reprezintă un fel de „poantă" ce caută să explice, să reveleze în plan empiric figura fantast-onirică a fătălăului.

În prima strofă avem de a face cu portretul grotesc al fătălăului, personaj ambiguu, alcătuit din contraste ireconciliabile, cu trăsături greu de calificat, cu conotaţii infernale. Surprinde lipsa de identitate stabilă a personajului liric, neputinţa încadrării sale într-un singur regn; e ca şi cum, în făptura sa de carne, abur şi lut s-ar găsi îngemănate trăsături umane, animale şi vegetale, ca şi o nediferenţiere a sexelor ce-i amplifică acestei fiinţe nedeterminarea, lipsa de contur statornic: „Cu vreo câteva tuleie, / Mă, tu semeni a femeie. / La sprânceană/ Fetişcană, / Subsuoară/ De fecioară, / Ai picioare/ Domnişoare, / Coapsa lată, / Adâncată, / Ca-n zuvelci; Urechile, ca doi melci; / Doi zulufi ca doi cârcei; / Două boabe de cercei/ Dezlipite, de muiere. / Şi – al dracului! – a miere/ Şi a tiparoase/ Hoitul tău miroase, / Ţi-este mâna/ Ca zmântâna/ Degetele ţi-s – / Parcă ţi le-a scris – / Gemene/ Să semene; / Degetele: ca viermuşii, / Pielea: pielea corcoduşii. / Solz de sticlă-n unghie. / Ochiul tău înjunghie, / Gura ta subt firişoare-i/ Pafta cu mărgăritare".

Cea de a doua strofă ne înfăţişează efectul pe care îl are o astfel de înfăţişare halucinantă şi nediferenţiată asupra tinerelor fete. Se poate constata că „fătălăul" nu e altceva decât o variantă modernă, cu iz demonic şi infernal, de o concreteţe a detaliilor tulburătoare, a „zburătorului", personaj mitologic ce prezidează, în imaginaţia populară, naşterea sentimentului erotic: „Buzei tale apă dă/ Fântâna şi leapădă. / Fata, de cum te-o vedea, / ca din vânt rămâne grea, / Căci pleoapa de ţi-o ridici/ O ciupeşti cu trei furnici".

Strofa a treia conturează un fel de genealogie fantastică, cu iz mitic, a fătălăului. Ascendenţa personajului e una fabuloasă, cu trimiteri la toate regnurile, animal şi vegetal, cu sugestii ale grotescului şi indeterminatului. Alcătuirea hibridă a fătălăului se explică prin elementele disparate ce au concurat la zămislirea lui: „O fi fost mă-ta vioară/ Trestie sau căprioară/ şi-o fi prins în pântec plod/ De strigoi de voievod? / Că din oamenii de rând/ Nu te-ai zămislit nicicând. / Doar anapoda şi spârc, / Cine ştie din ce zmârc, / Morfolit de o copită/

De făptură negrăită/ Cu coarne de gheaţă, / Cu coama de ceaţă, / Cu uger de omăt – / Iese aşa fel de făt".

Versurile finale ne aduc, din perimetrul fantasticului în planul concretului şi al cotidianului. Adresarea e, ca în prima strofă, directă, familiară, iar portretul eroului liric se colorează afectiv: „Din atâta-mpărechere şi împreunare, / Tu ai ieşit tâlhar la drumul mare. / Na! Ţine o ţigară".

Expresie a percepţiei argheziene a universului dantesc al închisorii şi damnării, *Fătălăul* se impune prin lexicul diversificat şi plastic, dar şi prin viziunea poetică ce adună laolaltă datele realului concret şi sugestii ale fantasticului grotesc.

Har

Există, cum s-a observat de către exegeza arghezianã, o linie a poeziei sale în care e creionat universul domestic, iar sentimentele nu mai au dramatismul interogaţiilor din *Psalmi* ori tragismul damnării din *Flori de mucigai*.

E transcris liric în astfel de creaţii un spaţiu închis, protector, o lume a minunilor vegetalului şi a micilor întâmplări din grădină. Evident, un astfel de orizont liric nu e lipsit de fiorul transcendenţei ori de sugestii ale înaltului. Numai că acestea sunt desemnate într-o tonalitate a suavităţii şi într-un regim afectiv al beatitudinii virginale.

Poezia *Har* se înscrie într-o astfel de lirică a universului mărunt, a spaţiului domestic, de anvergură redusă. Poetul îşi arată uimirea în faţa miracolului germinaţiei, a încolţirii, a trezirii la viaţă a tuberculelor ce au hibernat o iarnă întreagă („Îmbrăcaţi în straie de iască/ Sunt gata cartofii să nască. / S-au pregătit o iarnă, de soroc, / Cu cârtiţele la un loc, / Cu întunericul, cu coropişniţa şi râmele, / Şi din toate fărâmele/ Au rămas grei ca mâţele, / Umflându-li-se ţâţele. / Auzi? / cartofii sunt lehuzi").

„Sorocul" renaşterii, al ieşirii din moartea hibernală rituală e inexplicabilă altfel decât printr-o întemeiere divină. Intervenţia miraculoasă a dumnezeirii – notată în versuri familiare şi în imagini de o concreteţe neprecupeţită – e cea care desferecă tainiţele vieţii, cea care trezeşte la viaţă şi stârneşte renaşterea naturii („Ascultă, harul a trecut prin ei/ Virginal, candid şi holtei, / Dumnezeieşte. / Cel-de-Sus şi din veac binevoieşte/ Să-şi scoboare sfintele scule/ Până la tubercule/ Şi pentru negul cartofilor cald/ Face descântece, ca pentru zmarald").

Harul divin e acela ce favorizează, în viziunea panteistă arghezian, germinaţia şi naşterea, dezvoltarea naturii, existenţa miraculoasă şi revelaţia viului ce răzbate din beznele neantului.

Mirele

În *Mirele*, poezie apărută în volumul *Cărticică de seară* iubirea ne apare într-o ipostază inedită; nu e vorba aici de spiritualizare a dragostei, de înălţare a sentimentului la har ori de figurarea sa sub spectrul bolii, al reflexului tragic. Iubirea stă, în această poezie, sub semnul naturii şi al naturaleţii, o natură însă uşor decorativă şi o naturaleţe alegorizată.

E o stare de spirit din care absentează ritualizarea hieratică, dar care se dezvoltă din perspectiva bucolicului, a integrării perfecte în ritmurile unei naturi protectoare. O dragoste rustică, de o perfectă spontaneitate şi comuniune a fiinţelor se dezvoltă aici, figurată în imagini de intensă plasticitate.

Prima strofă circumscrie, în termeni de figuraţie vegetală şi animalieră, sensul arghezian al iubirii, o iubire candidă şi molcomă, netulburată de crize pasionale, ori de tensiuni ale afectivităţii: „Păşunea mea tu să fii/ Cu păpădii. / Eu să fiu boul tău alb şi nevinovat/ Care te-aş fi păscut şi te-aş fi rumegat, / Pe înserate, / Pe copitele îngenuncheate, / În jugul braţelor tale/ Aş urca greul cerurilor goale/ Şi munţii lunii până-n pisc".

În cea de a doua strofă e înserat un element fantastic, o transmutare din spaţiul terestru în cel selenar, după cum apare aici şi o sugestie a suavităţii şi purităţii iubirii. În final, poetul revine la viziunea intimistă şi bucolică de la începutul poeziei, în care sentimentul iubirii are aceeaşi naturaleţe şi acelaşi dinamism al reprezentării lirice: „Am rămâne în lună, pe disc, / Să arăm văile de tibişir, / Să semănăm lămâiţă şi calomfir. // Culcă-mi-te trândavă pe coarne, / Fă-te jugul meu de carne, / Stăpâna mea, frumoasă ca aurul, / De care tremură taurul".

Mirele e o poezie reprezentativă pentru lirica universului mărunt şi a sentimentului iubirii figurat din perspectivă bucolică şi din unghi idilic.

Versuri descălţate

Expresie a deznădejdii şi dezabuzării existenţiale, *Versuri descălţate* e o lamentaţie pe tema trecerii implacabile a timpului, a destinului uman marcat de efemeritate şi precaritate, a lipsei de

speranţă şi de încredere a omului. Dialogul dintre poet şi om configurează un scenariu liric în care sentimentele dominante sunt melancolia, nostalgia, durerea pierderii fiinţei, a rătăcirii într-o lume fără sens şi fără o finalitate coerentă.

Între acceptare şi neacceptare a propriei condiţii, poetul poartă în versurile sale însemnele suferinţei de a trăi şi ale trecerii. Plânsul său e unul metafizic şi, în acelaşi timp, de o tulburătoare concreteţe. Nu întâmplător decorul în care se consumă acest scenariu poetic e unul al ruinelor şi destrămării, al singurătăţii profunde şi al amintirii amare („Ce stai, omule, în ruinele acestea singuratice şi plângi?").

Plânsul omului e provocat de toată suferinţa lumii, de degradarea fiinţei proprii şi de durerile îndurate de alţii. E un plâns sfâşietor, o tânguire de bocet ce răsună agonic într-o lume cu semnificaţii ontologice dezafectate, scoase din uz: „Plâng berzele zilelor ce trec cu o aripă neagră, cu o aripă albă. / Plâng zilele care trec moarte. / Plâng copiii fără părinţi, / Plâng fiinţele flămânde în pădurile nopţii, fiarele, şerpii, vietăţile crude şi blânde. / Plâng femeile înşelate, plâng bărbaţii minţiţi. / Plâng oamenii supuşi, / Plâng oamenii fără speranţă. / Plâng păsările şi vitele ucise, ca să fie mâncate. / Şi-mi plâng toate multele subtimpuri pierdute. / Îmi plâng păcatele. Plâng că timpurile nu se mai întorc. / Plâng că omul se duce şi se întoarce uitându-se numai în pământ, / Ca şi cum îşi caută mormântul. / Mă plâng pe mine, cel cântat de tine".

Lamentaţia poetului e provocată, aşadar de acceptarea tacită a condiţiei sale perisabile, de percepţia propriului destin din perspectiva zădărniciei şi a fragilităţii. Orizontul eului se îngustează, durata devine oprimantă, versul se transformă în jelanie surdă.

LUCIAN BLAGA

Născut la 9 mai 1895, Lancrăm (Sebeş-Alba), Lucian Blaga moare la 6 mai 1961, la Cluj. Poet, dramaturg, filosof. Fiul lui Isidor Blaga, preot, şi al Anei (Mogoş) de origine aromână.

Lucian Blaga face studii primare la Lancrăm şi la Sebeş (Alba), continuate la Liceul „A. Şaguna" din Braşov. Urmează Seminarul Teologic din Sibiu (1914 – 1917), unde se înscrie pentru a evita înrolarea în armata austro-ungară. Urmează cursurile Facultăţii de Filosofie a Universităţii din Viena. Devine doctor în filosofie cu teza *Cultură şi cunoaştere* (1920). Intră în diplomaţie, ca ataşat de presă şi consilier la legaţiile României din Varşovia, Praga, Brena, Viena,

Lisabona. În 1936 e ales membru al Academiei (discurs de recepţie: *Elogiul satului românesc*). Profesor la catedra de filosofie a culturii a Universităţii din Cluj, creată special pentru el (1939 – 1948). După reforma învăţământului, e destituit, devenind cercetător la Institutul de Istorie şi Filosofie din Cluj (1949 – 1953) şi la secţia de istorie literară şi folclor a Academiei, filiala Cluj (1953 – 1959).

A fost membru fondator al revistei *Gândirea*, redactor la revistele *Cultura*, *Patria*, *Banatul*, *Voinţa*. În 1943 editează la Sibiu revista de filosofie *Saeculum*. Debutează cu versuri în ziarul *Tribuna* din Arad (1910). Alte colaborări: *Românul*, *Gazeta Transilvaniei*, *Convorbiri literare*, *Pagini literare*, *Luceafărul*, *Viaţa românească*, *Cuvântul*, *Revista Fundaţiilor regale*, *Steaua*, *Contemporanul*.

Debutează cu volumul *Poemele luminii* (1919); publică alte cărţi de poezii: *Paşii profetului* (1921), *în marea trecere* (1924), *Lauda somnului* (1929), *La cumpăna apelor* (1933), *La curţile dorului* (1938), *Nebănuitele trepte* (1943). Versuri postume: *ciclurile Vârsta de fier*, *Cântecul focului*, *Corăbii cu cenuşă*, *Ce aude unicornul*.

Poezie a marilor elanuri vitaliste proiectate la scară cosmică şi a identificării eului cu universul elementar (în primele volume) lirica lui Blaga cunoaşte o evoluţie marcată de drama „tristeţii metafizice" a omului problematic înstrăinat de „tainele" genezice ale universului şi năzuind spre regăsirea echilibrului originar, sub semnul unui „mit al reintegrării" într-un spaţiu ideal al mitologiei româneşti.

Dramaturgia blagiană (*Zamolxe* 1921, *Tulburarea apelor* 1923, *Meşterul Manole* 1927, *Cruciada copiilor* 1930, *Avram Iancu* 1934). Blaga pune, în piesele sale, în lumină elementariaritatea existenţială care e aşezată în conjuncţie cu aspiraţia spre absolut. Miticul se împleteşte cu istoricul.

Opera filosofică – foarte vastă, e organizată în patru trilogii (a cunoaşterii, a culturii, a valorilor şi cosmologică), alcătuind un sistem în care cugetarea pură comunică substanţial cu „gândirea mistică". De altfel, poezia şi filosofia se întrepătrund la Blaga pentru că fiorul liric freamătă de întrebări asupra existenţei, iar cugetarea filosofică surprinde prin bogăţia metaforică şi viziunea poetică. Sistemul filosofia al lui Blaga e axat pe problema cunoaşterii şi filosofiei culturii. În centrul problematicii cunoaşterii se află misterul, element care dă nota definitorie a existenţei umane; în viziunea lui Blaga, omul e o fiinţă care trăieşte scufundat şi în lumea reală, şi în mister. Prin artă,

religie şi filosofie, omul năzuieşte spre revelarea misterului, însă „Cenzura transcendentă" instaurată de *Marele Anonim* (Divinitatea) între el şi omenire împiedică cunoaşterea esenţei existenţiale. Prin dogmă, omul trebuie să accepte misterul ca atare.

În concepţia lui Blaga există două tipuri de cunoaştere: cunoaşterea *paradiziacă*, de tip logic, raţional, care tinde să reducă misterul prin conceptualizare şi cunoaşterea *luciferică*, al cărei scop nu e lămurirea misterului, ci potenţarea lui. În domeniul filosofiei culturii, Blaga foloseşte conceptul de *stil*, un ansamblu de trăsături determinate de factorii inconştienţi, abisali şi influenţate de un orizont spaţial şi temporal. Specificul culturii româneşti, în această viziune, e „spaţiul mioritic" – un orizont spaţial definit prin *plai* (alternanţa vale/deal).

Acest *spaţiu mioritic* e evocat de doină, specie literară care exprimă melancolia unui suflet care suie şi coboară, „pe un plan ondulat nedefinit.

În domeniul filosofiei stilului, Blaga crede că metafora e, de două tipuri: metafora *plasticizantă*, care urmăreşte să dea concreteţe faptului, fără a-i îmbogăţi conţinutul şi metafora *revelatorie*, care caută să reveleze un mister esenţial pentru conţinutul faptului.

Opera lui Blaga e întregită de câteva culegeri de aforisme (*Pietre pentru templul meu*, *Elanul insulei*, *Discobalul*) şi eseuri (*Izvoade*, *Aspecte antropologice*, *Fiinţa istorică, încercări filosofice*).

Memorialistica lui Blaga cuprinde *Hronicul şi cântecul vârstelor* (1965) şi un roman, postum, *Luntrea lui Caron* – cu accente autobiografice.

Poezia *Eu nu strivesc corola de minuni ale lumii*, cu care se deschide volumul de debut al lui Blaga, *Poemele luminii*, oferă o primă imagine, esenţializată, a viziunii sale, aşa cum se va desfăşura aceasta în întreaga operă. Ecuaţia fundamentală *eu/ univers* apare „ca o dublă relaţie de integrare, a subiectivităţii fragmentare în marele Tot confratern, şi a lumii într-o interioritate permeabilă la cele mai ascuţite mişcări ale substanţei şi energiei originare" (Ion Pop).

În faţa universului văzut ca o „corolă de minuni" poetul apare ca purtător al unei „lumini" nocturne, selenare, atotcuprinzătoare, care favorizează identificarea cu exterioritatea lumii şi care e radical opusă „luminii altora" – simbol al conştiinţei interogative, care ucide tainele. Între ipoteza eului integrat şi a celui înstrăinat de realităţile originare, Blaga îşi va construi o biografie exemplară, ca parte a unui mit poetic

deplin închegat. Acest mit e susţinut de configurarea, în versurile sale, a unui spaţiu de factură emblematică, arhetipală, o „geografie mitologică" având rădăcini profunde în imaginarul universal.

Evenimentul subiectiv va fi astfel situat mereu în perspectivă cosmică iar reflecţia lirică, vehiculând „imagini-sinteză", se va defini ca „gândire mistică". Această viziune poetică are o certă identitate romantică şi ea se va dezvălui în spaţiul expresionismului, de la afirmarea elanului vitalist – nietzsheean din primele poeme, care vizează contopirea frenetică cu „viforul nebun de lumină" sau cu noaptea primordială, până la sfâşierile de mai târziu ale eului vinovat de trădarea obârşiilor şi suferind de răul civilizaţiei moderne, văzute sub spectru apocaliptic.

Spirit iubitor de echilibru, pentru că reveria spaţiului protector e dominantă în opera sa, Blaga va găsi o rezolvare dramei sale, prin elogiul unei lumi în care adâncul şi înaltul, teluricul şi spiritualul se împacă sub semnul „geometriei înalte şi sfinte", ale cărei figuri sunt cercul şi sfera, ce înglobează fiinţa în „ciclul elementelor", ce promite înnoiri perpetue.

Poemele luminii (1919) reprezintă etapa dionisiacă a acestei viziuni. Mobilizat de „avânturi nemaipomenite", în armonie cu ritmurile unei naturi aflate în plină geneză, eul liric exprimă, într-o gesticulaţie hiperbolică, voinţa de cuprindere, contopire şi asimilare, într-o aspiraţie de depăşire a limitelor individualităţii.

Entitate iraţională, rezervor al unor trăiri paroxistice, „straşnicul suflet" al poetului imprimă cosmosului propria sa dinamică sau se lasă invadat, în momentele de calm meditativ, de mişcare secretă, nocturnă a naturii. Grefată pe fiinţa poetului, lumea îndeamnă pe poet la reverii în care viaţa şi moartea se întrepătrund, provocând ieşirea din sine şi obligând la o confruntare dramatică de energii.

Eliberat de constrângerile clasice, discursul liric pare modelat de însuşi fluxul trăirii. Adesea, ritmul poetic capătă o turnură aforistică ce trădează aliajul încă imperfect dintre nivelul reflexiv şi cel imagistic al poeziei.

În *Paşii profetului* (1921), deşi rămâne un „cosmos generic", lumea lui Blaga e aşezată sub semnul zeului Pan (zeu al naturii în germinare), câştigând în densitate plastică. Lumea e, acum, o nouă Arcadie – spaţiu al unei germinări somnolente şi al euforiei, în mijlocul unei naturi solare.

„Bătrân şi orb", Pan comunică cu exteriorul doar prin simţurile elementare, se lasă adăpat „de stropii calzi de rouă", pipăie cu voluptate mugurii şi „nasturii moi de lână" ai mieilor; pământul întreg e „numai lan de grâu şi cântec de lăcuste", fiinţa se abandonează ritmurilor firii „fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi; numai trup şi numai lut".

Ciclul poetic *Moartea lui Pan* anunţă însă încheierea acestei vârste edenice şi inaugurarea alteia, stăpânită de „tristeţea metafizică". Trăirea plenară, nemediată a realului e înlocuită de aspiraţia neliniştită spre un „dincolo" spiritual abia descifrabil în semnele lumii date. Odată cu „umbra de culoare lunii, a lui Crist" intră în scenă omul problematic, marcat de conştiinţa individuaţiei şi exclus din paradisul mundan iniţial. Orbirii şi comunicării paşnice îi urmează acum privirea dubitativă şi distanţată faţă de lucruri, operă a „gândului" perturbator, a excesului interogaţiei.

De acum înainte, mai ales în volumele *în marea trecere* (1924) şi *Lauda somnului* (1929) – poezia lui Blaga devine o sfâşietoare lamentaţie pe tema înstrăinării şi a rupturii de întregul cosmic şi evocare, în acelaşi timp, a unui teritoriu ideal, în care „nimic nu vrea să fie altfel decât este" şi al cărui prototip e satul arhaic românesc „situat în centrul lumii" şi în „zarişte cosmică". În perspectiva eului problematic, cuvântul apare ca un „paradis în destrămare", minat de o „boală fără nume", ameninţat de prăbuşire şi de moarte. „Singur în amiaza nopţii", bolnav sufleteşte şi înspăimântat de „nimicul" final, subiectul liric reface drama omului alungat din paradisul biblic. Aceasta este structura mitică dominantă în partea mediană a creaţiei lui Blaga. Poetul îşi traduce, în versurile sale, alienarea ca tragică incapacitate de a trăi universul ca totalitate deplin structurată. Sentimentul căderii existenţiale cheamă imaginile ruinei apocaliptice a unei lumi descentrate, grav deteriorate, amintind de imaginile apocaliptice expresioniste.

În aceste creaţii forţe obscure tulbură ordinea primară a cosmosului, peisajul devine halucinant, iar făpturile par cuprinse de o stranie fascinaţie: „pătrunse de duh / feţele-şi lungesc ceara / şi nimeni nu mai caută vindecare" sau „pretutindeni e o tristeţe. E o negare. E un sfârşit".

Sentimentul vinei / culpei devine cu atât mai copleşitor cu cât poetul, „ucigaş de taine", simte că izvorul acestei rupturi se află în sine

însuşi: „vieţii nu i-au rămas dator nici / un gând / dar i-am rămas dator viaţa toată”.

Imaginea unei lumi rămase în tiparele sale străvechi va constitui pentru poet o continuă „mustrare” şi un îndemn, totodată, al întoarcerii lângă „sufletul satului”, „în cercul aceleiaşi vetre”. Blaga reactualizează aici tema tradiţională a „dezrădăcinării”, frecventă în poezia transilvană (Iosif, Goga), conferind, însă, acestui topos dimensiuni metafizice, pentru că înstrăinarea sa depăşeşte realitatea condiţionată istoric, impunându-se ca motiv al unei meditaţii cu implicaţii ontologice mult mai largi.

Dacă starea de trezire a eului şi neliniştea metafizică provoacă asemenea dislocări ale fiinţei şi ale lumii, *noaptea* şi *somnul* sunt, ca la poeţii romantici germani, mediile propice ale unei anumite concilieri cu Totul universal, ele marchează atenuarea sau stingerea conştiinţei individuaţiei, reîntoarcerea fragmentarităţii conştiinţei la totalitatea lumii.

„Lauda somnului” semnifică tocmai un astfel de elogiu al împăcării; „stare dumnezeiască”, somnul reduce fiinţa în anonimat şi pură virtualitate, iar noaptea, înlăturând limitele individuaţiei, redă sentimentul primordialei unităţi a lumii.

„Schimbul de taine” cu strămoşii redevine posibil pentru poet, iar avatarurile eului liric se amestecă în sevele originare, unităţile temporale dispărând în indistincţia unui „suflet (…) fără azi, fără ieri”. Adevărata împlinire e întrevăzută în „suprema intimitate cu Totul” a spaţiului arhaic, inaccesibil omului problematic: „aici orice gând e mai încet / şi inima-ţi zvâcneşte mai rar / ca şi cum nu ţi-ar bate în piept, / ci adânc în pământ, undeva”. Această lume întrevăzută de poet e un spaţiu rotund, complet, suficient sieşi, cumulând toate atributele spaţiului sacru – „tărâm de legendă şi poveste”, ale cărui imagini stilizate amintesc iconografia bizantină şi desenul naturist – naiv al „ţăranului zugrav”. Aşa numita geografie mitică ilustrează prin excelenţă *acest* spaţiu. Marile repere arhetipale sugerează rotunjirea sferică sau circulară, curbura protectoare pentru fiinţa situată „în mijlocul lumii” (bolta celestă, cupa telurică, „cercul vetrei” etc.).

„Cosmosul generic”, emblematic, alcătuind armătura întregii viziuni blagiene, reprezentat prin sunete, peşteră, pădure, simboluri acvatice e plenar valorizat aici, în sensul intimei comunicări între nivelurile existenţei. Toate acestea ilustrează o coincidenţă a

contrariilor, caracteristică simbolismului mitic.

În ansamblul ei, poezia lui Blaga se orientează spre o viziune a omului redevenit parte integrată organic „corolei" de minuni a lumii. Anunţată încă în *Lauda somnului* şi în la *cumpăna apelor* şi la *curţile dorului*, această recuperare a armoniei pierdute capătă un relief deplin în *Nebănuitele trepte* (1943), volum ce propune o adevărată „schimbare a zodiei" în lirica blagiană, în sensul depăşirii „tristeţii metaforice" şi al restaurării unei vârste simili-paradisiace.

Pentru a percepe pulsaţia vieţii universului, e nevoie, în viziunea lui Blaga, de linişte, de o tăcere în care să se audă mişcarea pură a lumii, sugerând infinitul şi eternitatea.

O altă cale de a intra în comunicare cu fondul cosmic este somnul. Pentru romantici şi suprarealişti, somnul e calea spre vis, visul fiind el însuşi văzut ca modalitate de revelare a realităţii absolute a lumii sau a eului. Pentru Blaga, somnul e un mijloc de integrare în viaţa profundă a universului şi de sporire astfel a existenţei individuale.

Cu toate acestea, deşi şi-a intitulat un volum *Lauda somnului*, (alte poeme: *Somn*, *Cântecul somnului*), Blaga rămâne un poet al veghii, un spirit pe care neliniştile nu-l lasă să se abandoneze trăirii vegetative: „Slugă şi domn al vegherilor, poetul ştie că mântuirea sa nu stă în somn şi vis, ci în contemplarea formelor accesibile ale vieţii universale" (Ion Pop).

O finalitate existenţială similară e atribuită iubirii, căci erosul presupune prezenţa în individ a substanţei primordiale a lumii. Femeia pe care o preamăreşte Blaga e mai degrabă o realitate ontologică decât una psihologică sau morală, ea e o întrupare a luminii, divină şi misterioasă ca ea. Imaginea femeii e, aici, sumară, fără pregnanţă plastică, stilizată, caracteristică fiind atitudinea de contemplare mută, de adoraţie extatică.

„Extazul" iubirii e, în aceste poezii, sentimentul de a fi centrul unui univers pe care prezenţa cuplului îl diafanizează, redând puritatea luminii.

Cadrul acestei idile spirituale e natura, un peisaj cu funcţie de spaţiu simbolic: pădurea, câmpul, muntele etc.

Poezia de dragoste a lui Blaga e în chip firesc gravă, formele ei principale fiind imnul şi elegia, lauda şi lamentaţia. Lamentaţia lirică a poetului e cauzată de pierderea iubirii, care echivalează cu înstrăinarea de absolut, sau regăsirea ei prea târzie, când sufletul e

copleşit de tristeţea marii treceri. Chiar atunci când nu e propriu-zis elegiacă, poezia erotică a lui Blaga are o notă patetică, din care răzbate fondul melancolic al poetului, căci, la Blaga, melancolia e un dat structural, ca şi capacitatea de a percepe fiinţa şi de a participa la ea prin contemplare.

Poezia lui Blaga are drept fundal o stare difuză de neliniște şi tristeţe, care formează substanţa lamentaţiei. Materia cea mai profundă a acestei poezii stă în sentimentul solitudinii cosmice, al necomunicării cu fondul vital absolut al universului.

În aceasta constă „tristeţea metafizică" a lui Blaga, care se materializează în motivele „bolii" sau ale „rănii".

Cuprinsă de această tristeţe metafizică, natura îşi pierde dimensiunea simbolică ştiută, nu mai este semn şi formă a substanţei absolute, devine un simplu „peisaj" supus degradării şi morţii, care declanşează viziunile apocaliptice ale poetului. Exterioară cosmicului sau desfăşurată într-o lume fără o realitate absolută, existenţa umană e o simplă „trecere", o lunecare spre moarte. În astfel de poeme, ce circumscriu „tristeţea metafizică" a lui Blaga, sensibilitatea la timp a poetului capătă o extraordinară acuitate, tristeţea metafizică şi sentimentul marii treceri fiind inseparabile de ideea morţii.

Spaima de „nimicul, marele" e clamată în numeroase creaţii, în care ţipătul tragic se sublimează într-o jelanie reţinută, cântată ca un bocet. Salvarea de neliniști şi spaime e întrevăzută de poet în redescoperirea lumii ca o corolă de minuni şi în regăsirea satului – leagăn al veşniciei. Aspiraţia metafizică se manifestă în creaţia blagiană prin transfigurarea în sensul absolutului universului sensibil. În acest sens, Blaga atribuie naturii caracterul şi valoarea sacrului în accepţia păgână a termenului.

În creaţia lui Blaga există o permanentă tensiune între orgoliul care caută misterele lumii şi umilinţa abandonării de sine în faţa realităţii. Această tensiune se rezolvă în mod exemplar prin modalităţile prin care spiritul poetic îşi asimilează lumea naturală, a istoriei şi a culturii, o transformă în expresie şi o organizează în funcţie de o semnificaţie nouă.

Ca mulţi dintre poeţii moderni, Blaga nu pare a acorda la început vreo atenţie formei, expresiei lirice. Treptat însă, discursul său liric e tot mai constrâns la rigoare, limbajul se clarifică şi se simplifică, pentru a fi, în faza deplinei structurări, un limbaj de tip clasic, limpede

şi esenţial.

Trecerea substanţei poetice într-o formă desăvârşită şi echilibrată corespunde trecerii de la luarea grăbită în stăpânire a naturii la crearea unui cosmos poetic. Cu toate acestea, niciodată Blaga nu va ajunge la cultivarea formei pentru ea însăşi. Refuzul „formalismului estetic" aparţine unui poet al cărui spirit a fost, întotdeauna, un receptacul deschis tuturor formelor culturii.

Ceea ce-l defineşte pe Blaga este asimilarea marii tradiţii, integrarea creatoare în ea. Blaga a trăit toate neliniştile existenţiale ale modernilor, agravate încă la el de un fond melancolic nativ, găsindu-şi corespondenţe în sentimentul descoperirii lumii, a naturii şi a satului.

În *Paradis în destrămare*, motivul fundamental e legat de aspiraţia la existenţa absolută, fundamentală pentru *a fi*. Pierderea sentimentului apartenenţei la cosmic capătă dimensiunile marii treceri, fiorul morţii având proporţii apocaliptice, ca şi pierderea credinţei.

Astfel, portarul Paradisului ţine în mână un cotor de spadă fără flăcări şi, deşi nu luptă cu nimeni, se simte învins. Arhanghelii ară fără îndemn cu pluguri de lemn şi se plâng de greutatea aripilor – metaforă ce semnifică zborul în jos, căderea. Porumbelul Sfântului Duh trece printre norii vecini, stingând cu pliscul cele din urmă lumini. E sugerată, astfel, dimensiunea maximă a pierderii echilibrului uman, pentru că în credinţa biblică are rol mântuitor şi genezic. Imaginea zguduitoare a destrămării Paradisului atinge apogeul în ultimele şapte versuri ale poeziei. Metafora finală sugerează fiorul morţii, fior accentuat şi de sintagma: „Vai mie, vai ţie". Poezia închide în ea o metaforă a morţii – moartea spiritului şi moartea trupului – fiind în concordanţă cu viziunea sugestivă, dramatică a destrămării Paradisului.

În *Nebănuitele trepte*, poezia redevine imn al împlinirii făpturii, o întâmpinare generoasă a lucrurilor altă dată ostile. În faţa lumii, eul poetic trăieşte sentimentul solidarităţii indestructibile cu tot ce există. În acest volum erosul deţine din nou o pondere însemnată, fiind interpretat ca o forţă regeneratoare, prin care energiile fiinţei sunt coagulate într-o singură direcţie. Iubirea are, pentru poet, „puteri de zodie", ea „întemeiază" făptura dispersată, reactualizează timpurile genezei, făcând posibilă comunicarea intimă cu un cosmos germinativ şi restituind eului poziţia de *axis mundi*.

În poeziile postume ale lui Blaga erosul mântuie ființa umană de neliniștile existențiale, purificând-o și deschizându-i o „fereastră spre paradis".

Așezată sunt semnul „mirabilei semințe", în care „suprema patrie" a teluricului e înălțată în lumina unui nou paradis, această ultimă etapă a lui Blaga atestă o accentuată tendință de clasicizare a viziunii. Se stabilește, astfel, un echilibru de profunzime al relației eu/univers, care face ca până și versurile elegiace, pătrunse de sentimentul sfârșitului, să primească o notă de calm și seninătate. Stingerea devine, în aceste creații, o firească întoarcere în „ciclul elementelor", „la obârșie, la izvor", în patria „Mumelor".

Mitul poetic blagian se rotunjește, astfel, reactivând marile repere arhetipale din cuprinsul său. Între inițialul *cântec* al lui Pan și *imnul* final, *cuvântul* urmează, în poezia lui Blaga, itinerariul rupturii și al înstrăinării.

Pentru conștiința vinovată, cuvântul fusese interpretat ca semn al distanței și exilului, de unde și refuzul rostirii, căutarea *tăcerii*, echivalente cu noaptea originară, maternă, a indistincției dintre eu și unitatea primordială. „Schimbarea zodiei" existențiale aduce cu sine și o schimbare a regimului rostirii, căci restaurarea condiției edenice a omului provoacă și recuperarea puterilor magice ale verbului.

Depășindu-și statutul de nume al fragmentului înstrăinat de întregul lumii, cuvântul se caracterizează printr-un fel de anonimizare, topindu-și contururile individuale în *cântecul* unificator, fapt ce reprezintă o mișcare corespondentă cu aceea a identificării eului solidar cu „corola de minuni a lumii".

Mitul limbajului paradiziac, deplin asumat de Blaga, e integrat unei viziuni personale, perfect articulată la toate nivele sale. Această dimensiune mitică e definitorie și pentru dramaturgia blagiană. Astfel, unele dintre poemele sale dramatice se configurează direct din miturile și legendele autohtone, în timp ce altele ridică în plan simbolic momente și evenimente ale istoriei și culturii naționale. Misterul păgân *Zamolxe* (1921), prima realizare teatrală a lui Blaga desfășoară viziunea unei Dacii stăpânite de duhul teluricului, populată de o umanitate dionisiacă, ce trăiește frenetic sentimentul identității cu natura elementară. Propovăduind mitul Marelui Orb, care simbolizează natura divinizată, ghidată și afirmată prin el, dacul Zamolxe conferă fervorii dionisiace o notă contemplativă,

opunându-se însă religiei politeiste instituţionalizate, reprezentată de Mag, ce instaurează distincţia dintre uman şi divin. Sacrificiul final al protagonistului, care îşi sfărâmă propria lui statuie înainte de a fi el însuşi ucis, revelează mulţimii sensul profund al creaţiei sale, impunând-o definitiv. Dacă tensiunea dramatică este mai scăzută, „misterul dramatic" se susţine prin forţa unui lirism autentic.

Printre operele dramatice majore ale lui Blaga trebuie amintite şi *Tulburarea apelor*, *Meşterul Manole*, *Cruciada copiilor* şi *Avram Iancu*. În *Tulburarea apelor* Blaga prelungeşte conflictul din *Zamolxe*, în sensul opoziţiei dintre cultul „natural" şi creştinismul „oficial". Personajele cu dimensiuni generice (Popa, Moşneagul, Nora) sunt angajate într-o dramă de factură expresionistă, caracterizată printr-un înalt grad de stilizare.

Caracterul ritualic defineşte gesticularea şi rostirea dramaturgiei şi în *Meşterul Manole*, unde drama creatorului din balada populară e proiectată mitic: personajul principal, stăpânit de patima creaţiei, învinge prin sacrificiul său puterile cosmice ostile, valorile vitale intră în conflict cu voinţa artistului fascinat de proiectul său constructiv. În *Avram Iancu*, dincolo de evenimentele atestate documentar, protagonistul apare ca întrupare în timp a unor puteri ascunse în „noaptea" şi „somnul" etnosului cu care se identifică.

Date importante despre anii de formaţie ai scriitorului oferă memoriile din *Hronicul şi cântecul vârstelor* (1965) o scriere ce clarifică numeroase aspecte cu privire la viziunea mitică a limbajului şi „geografiei mitologice" a operei.

Considerat când poet „modernist", când „tradiţionalist", Blaga realizează de fapt o sinteză a tendinţelor înnoitoare şi a permanenţelor fondului etnic românesc. După Eminescu, Blaga e poetul cel mai profund implicat în configuraţia unui mit poetic naţional, căruia a ştiut să-i confere o valoare universală. Sursa principală a lirismului lui Blaga e contemplarea universului, a naturii, ale cărei apariţii sunt resimţite sau înţelese ca forme ale substanţei primordiale şi eterne. Fără îndoială, poezia lui Blaga are şi un substrat intelectual, implicând şi o concepţie coerentă asupra lumii, dar nu se constituie decât accidental ca „meditaţie", ci e şi o „privire" a naturii şi o numire a elementelor şi formelor ei. Viziunea asupra naturii a lui Blaga e rezumată de metafora „corola de minuni a lumii". Privit în ansamblul său, universal evocat de Blaga ne apare ca o imagine esenţializată a universului real, o imagine

redusă la elementele care semnifică existenţa.

Această reducţie a reprezentării lirice atinge treapta finală în poemele din ultima perioadă creatoare, în care accentul trece de pe formele vieţii cosmice, pe esenţele ei. Ochiul contemplativ al poetului se fixează asupra izvoarelor vieţii, a permanenţelor germinative ale cosmosului, numite de poet „Mume", „puteri", „seminţe". Lumea fenomenală se estompează, universul e un spaţiu al luminii, în care chiar pământul redevine transparent, aşa cum a fost, cândva, în timpul mitic al începuturilor. În acest univers, materia cosmică se sublimează, lumea devine diafană şi e percepută tot mai mult ca o „muzică": „ce cântec începător", „lumea e o cântare" etc.

Blaga a creat un univers poetic care îi reflectă structura spirituală: un cosmos diafan şi muzical, corespondent al haosului originar din viziunea lui cosmogomică.

Proza lui Lucian Blaga

În ansamblul creaţiei lui Lucian Blaga nu proza ocupă locul privilegiat; între excelenţa poeziei, remarcabilul sistem filosofic şi realizările estetice de excepţie ale dramaturgului, proza are o poziţie marginalizată adesea, deşi nu pe drept. Aceasta deoarece operele epice ale lui Blaga (*Hronicul şi cântecul vârstelor* şi *Luntrea lui Caron*) deţin suficiente calităţi artistice şi constelaţii semantice pentru a fi integrate între creaţiile relevante ale scriitorului din Lancrăm. Ele au, fără îndoială, calitatea unui *document sufletesc*, a unei autobiografii spirituale, impunându-se prin proteismul formei textuale, aptă să absoarbă în structurile sale cele mai imperceptibile reacţii subiective ale eului, dar şi avatarurile realităţii pe care conştiinţa o înregistrează.

E limpede, astfel, că cele două creaţii epice ale lui Blaga stau sub semnul aceluiaşi resort psihologic (al mărturiei şi al mărturisirii de sine), chiar dacă resursele estetice şi tehnicile narative sunt altele. În *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Blaga nu îşi recapitulează doar existenţa, ci, mai curând, caută să descopere, retrospectiv, simbolurile şi semnificaţiile esenţiale care au coagulat destinul său creator, au conferit organicitate existenţei sale. Traseul rememorat de Blaga cunoaşte, cum s-a observat de către exegeză, mai multe momente, în care se înscriu tăcerea fabuloasă de la început, accesul la esenţialitatea logosului, descoperirea universului mitic al satului şi, mai târziu, aflarea vocaţiei raţionaliste, conceptuale. Desigur, toate aceste momente sau „paradigme" ale cunoaşterii pot fi îndelung psihanalizate

şi s-a şi întreprins o astfel de cercetare, un exeget al creaţiei blagiene, Corin Braga, afirmând chiar că „Blaga învaţă astfel să redeschidă canalele de comunicare cu fondul magic adânc îngropat în el însuşi. Întreaga sa creaţie ulterioară va fi o modalitate de valorificare poetică, de distribuire dramatică şi de raţionalizare filosofică a fantasmelor de origine infantilă".

Evident, prima creaţie autobiografică a lui Blaga are un dublu aspect: *realist* – hronicul şi *poematic* – cântec. Expresivitatea acestor pagini vine din felul în care mărturia biografică e tratată în peniţa subtilă a amintirii, care are darul de a recrea – retrospectiv şi selectiv, în grafie nostalgică, evenimente, chipuri, gesturi, cărţi care punctează datele unui destin artistic de excepţie. Autenticitatea acestor texte este, însă, relativă, ca în cazul oricăror scrieri de aspect memorialist, de altfel, silite să îşi exercite funcţia rememorativă la distanţă temporală şi afectivă apreciabilă de actul trăit şi, deci, să opereze selecţii, distorsiuni şi estompări ale unor evenimente, în funcţie de logica prezentului. Toposul esenţial al *Hronicului*... este căutarea de sine, aflarea propriei identităţi şi emergenţa spre lumea cunoaşterii – fie ea raţionalist-tipizantă ori mitică – şi nu în ultimul rând, formarea personalităţii creatoare. Din aceste pagini memorialistice ni se dezvăluie tocmai modul în care prinde contur complexa personalitate a lui Blaga, în toate faţetele şi dimensiunile sale.

Luntrea lui Caron, a doua realizare epică a lui Blaga poate fi considerată, pe bună dreptate, o continuare a *Hronicului*... evident, configurată cu concursul altor strategii ale discursului epic, printr-o proză a „rolurilor", în care chiar personalitatea naratorului se dedublează, într-o semnificativă sciziune *poet* (Axente Creangă) şi *filosof* (Leonte Pătraşcu). Una din metaforele obsedante ale cărţii e cea a căutării/ pierderii identităţii proprii, într-o lume agresivă şi alienantă, derutantă prin jocul de oglinzi al autenticităţii şi imposturii pe care îl alimentează. Există, în romanul lui Blaga, mai multe straturi narative, care pot fi descifrate succesiv; poate fi identificat, mai întâi, un strat realist, al notaţiilor „obiective", cu trasarea contururilor unei realităţi demonizate, ieşite din matcă şi redate încă de la începutul cărţii („Începutul primăverii coincidea cu începutul unui haos, ce se revărsa peste meleagurile ţării") şi un strat simbolic, de profunzime, ce exprimă proiecţiile şi repercusiunile acestei realităţi agresive asupra conştiinţelor eroilor, precum şi modalităţile de eufemizare a acestei

Istorii delirante prin recursul la mit, eros, artă etc. Mircea Zaciu observa, de altfel, că textul lui Blaga frapează „printr-o vigoare a desenului narativ, mai ales în surprinderea invaziei fantasticului în pânzele realiste ale povestirii". Apelul la o configuraţie narativă realistă se conjugă, astfel, cu rememorările nostalgice, cu alură poematică, de un lirism diafan, cu comentarii eseistice şi cu glisarea în mit şi preistorie.

Eroul cărţii, poetul Axente Creangă, naratorul-memorialist ce trăieşte vicisitudinile unei istorii care îi ameninţă personalitatea simte acut nevoia să-şi creeze anumite modele sau paradigme compensatorii, în care conştiinţa sa ultragiată să se refugieze. Astfel de spaţii sunt: mitul, copilăria, natura, visul, erosul şi creaţia. Dimensiunea mitică a romanului este, în chip limpede, conturată cu pregnanţă. Încadrând opera lui Blaga în canoanele „realismului mitic" şi accentuând asupra rolului catalitic al memoriei în configurarea structurilor narative ale romanului, Liviu Petrescu observa, nu fără temei, că „scriitorul nu se mulţumeşte să îşi «povestească» propria biografie, ci se simte tentat de fapt să şi-o «imagineze», ceea ce înseamnă totodată a o modela în funcţie de anumite tipare imanente ale imaginarului, tipare şi categorii de sorginte mitică". În acest fel, jocul subtil dintre autobiografie şi ficţionalitate devine şi mai evident, mitul transformându-se într-o compensare a cotidianului prozaic, „cu aură neagră", cum îl numeşte Blaga. După cum, de asemenea, s-a observat, nu de puţine ori, itinerariile străbătute de Axente Creangă şi de Leonte Pătraşcu se înscriu nu numai într-o geografie reală, ameninţată de disoluţie, ci şi într-un spaţiu simbolic şi mitic, arhetipal, astfel încât incursiunile lor au o precisă conotaţie ritualică; e vorba de ritualuri de iniţiere, de coborâre la începuturi, în „străfundul geto-dacic", dar şi de regăsire a „paradisului pierdut" recognoscibil în câteva descripţii semnificative, de accent alegoric şi metaforic şi de dimensiune anistorică: „Constrâns să trăiesc un timp, a cărui încheiere nu se întrezărea, într-un cătun ascuns în fundul unei văi, cu munţi ce închideau zarea de jur-împrejur, şi care oferea certitudinea unui adăpost faţă de vremuirea istorică ce se înteţea, izbuteam să lărgesc indefinit orizontul, cel puţin cu închipuirea. Şi mă împresuram cu semnificaţii proprii unui cosmos legendar".

Regresiunea în timpul copilăriei este o altă întruchipare a tendinţei de refugiu într-un topos compensator. Semnificativă este, în

acest sens, imaginea regăsirii satului natal şi a revelaţiei timpului, făcut palpabil: „Nucul uriaş, cu verdele său dens, cu aroma lui amăruie, înceta să fie nuc, el devenea timp, timp palpabil, întrupat în faţa noastră. Şi-un acelaşi cutremur ne zgudui pe tustrei, un cutremur metafizic al sufletului pus pe neaşteptate în faţa timpului întrupat". Spaţiul edenic al copilăriei e evocat în desen nostalgic şi cu vibraţie reţinută, cu infuziile poematice proprii acestui tip de proză. Contururile obiectelor şi ale fiinţelor capătă reflexe idealizante, se metamorfozează în himere ale trecutului, greu de prins în receptaculul fragil al memoriei.

Erosul reprezintă o coordonată fundamentală a romanului *Luntrea lui Caron*. Erosul stihial, instinctual, simbolizat de Octavia, şi erosul spiritualizat, cu o undă de hieratism, semnificat de Ana Rareş sunt feţe ale unei similare dorinţe de împlinire în planul iubirii, în cele două ipostaze ale ei: dionisiacă şi apolinică. Dacă Octavia e, pentru Axente Creangă „o existenţă trupească, fiziologică, pe câmp palpabil într-o zare concretă", Ana e „pură vrajă imponderabilă, feminitate ce întreţine foamea şi setea de înalturi". Frumuseţea romanului e găsită, de altfel, de Nicolae Manolescu tocmai în povestea de dragoste, criticul considerând că „romanul Octaviei are ceva din realismul psihologic al lui Slavici sau din misterul carnal din proza târzie a lui Voiculescu", în timp ce Ana păstrează în misterul său inefabil ceva din graţia Adelei lui Ibrăileanu. Cert este că iubirea pentru Ana Rareş declanşează o regăsire a fiorului liric, această iubire având conotaţii purificatoare şi eliberatoare indiscutabile. Scrisorile către Ana au ceva din extaza lirică şi senzuală a *Cântării cântărilor*, prin plasticitatea descripţiei şi beatitudinea evocărilor: „Frumuseţea ta nu are trăinicie rece de tipar, ea nu e corp cristalizat, frumuseţea ta e o frumuseţe jucăuşă, condiţionată de inimă, o frumuseţe ce se alege ca o surpriză de vrajă, când dintr-un aspect, când din altul. Privirea, ce are privilegiul să te urmărească, trece din beţie în beatitudine. Mă încânţi şi îmi descânţi, când stai în faţa mea. Mă încânţi şi îmi descânţi când umbli prin faţa mea. Când râzi îmi placi cu putere de lege. Când şăgălnicia ţi-o rosteşti cu glas mai adânc decât jocul nu mai întrezăresc pentru mine nicio scăpare".

E dincolo de orice îndoială că erosul, ca şi regresiunea în mit ori în copilărie, dar şi poezia reprezintă modalităţi de refugiu şi de eufemizare a realităţii comuniste demonizate. În fapt, s-ar putea

presupune că *spaţiul real*, concretizat în scriitura romanescă nu circumscrie nimic altceva decât avatarurile eului diurn, biografic, în timp ce *spaţiul simbolic*, materializat în scriitura autobiografică e cel în care se înscrie evoluţia eului profund, astfel încât logica naraţiunii se alcătuieşte în mod disparat, din episoade ale existenţei concrete, divagaţii eseistice, structuri poematice, fişe de existenţă, portrete morale, într-o tonalitate ce părăseşte arareori tonul grav, solemn, fără a exclude, în rare momente, accentul pamfletar ori reflexul grotesc.

Proza lui Lucian Blaga, dincolo de carenţele ei de compoziţie ori de neglijenţele de stil, rămâne, în primul rând, o mărturie autobiografică, o depoziţie netrucată asupra avatarurilor unui destin artistic de excepţie, o modalitate foarte expresivă a definirii de sine şi, în cazul romanului *Luntrea lui Caron*, un mijloc de supravieţuire morală, prin intermediul unor modele compensatorii, în faţa unei realităţi precare, prozaice, şi a unei Istorii alienante.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

Poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, a apărut pentru prima oară în ziarul „Glasul Bucovinei", nr. 3/ 16 ianuarie 1919 şi a fost inclusă în volumul *Poemele luminii*, din acelaşi an. Poezia poate fi abordată atât din perspectivă strict estetică, dar şi din unghiul valorii sale de *ars poetica*, în măsura în care poetul încorporează în versurile sale o întreagă concepţie despre lume, despre artă, despre rolul şi finalităţile cunoaşterii poetice în conjuncţie cu mecanismele cunoaşterii raţionale.

Revelator pentru explicarea acestui poem e un eseu publicat ulterior, intitulat *Cunoaşterea luciferică*, în care Blaga se referă la instrumentele şi rosturile cunoaşterii umane. Filosoful crede a putea circumscrie o *cunoaştere paradiziacă* – logică, raţională, fundamentată pe raţionamente şi axiome, ce-şi propune să reveleze, să expliciteze şi să numească misterul şi o *cunoaştere luciferică*, bazată pe un intelect extatic, o cunoaştere ce urmăreşte nu împuţinarea, ci sporirea, potenţarea tainelor, a misterelor lumii.

Blaga îşi mărturiseşte aderenţa la o cunoaştere intuitivă, poetică, de tip luciferic, o cunoaştere ce îmbrăţişează empatic adâncurile existenţei, fără a încerca să le demonteze mecanismele prin intermediul raţionalităţii. O atare atitudine empatică, de înţelegere afectivă, poate fi regăsită şi în câteva aforisme ale autorului *Poemelor luminii*, revelatoare pentru concepţia sa: „Câteodată datoria noastră în

faţa unui adevărat mister nu e să-l lămurimn, ci să-l adâncim aşa de mult încât să-l prefacem într-un mister şi mai mare". Într-un alt aforism, Blaga îşi nuanţează şi îşi dezvoltă poziţia gnoseologică: „Veacuri de-a rândul filosofii au sperat că vor putea odată pătrunde secretele lumii. Astăzi, filosofii n-o mai cred, şi ei se plâng de neputinţa lor. Eu însă mă bucur că nu ştiu şi nu pot să ştiu ce sunt eu şi lucrurile din jurul meu, căci *numai aşa pot să proiectez în misterul lumii un înţeles*, un rost, şi valori, care izvorăsc din cele mai intime necesităţi ale vieţii şi duhului meu. Omul trebuie să fie un creator – de aceea renunţ cu bucurie la cunoaşterea absolutului".

Evident, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* nu e o simplă ilustrare a unei astfel de concepţii. Structural, poezia lui Blaga are mai multe secvenţe. Prima secvenţă pune în lumină relaţia dintre eul liric şi univers, din unghiul cunoaşterii lumii.

E foarte elocventă folosirea pronumelui personal de persoana I, a verbelor la indicativ prezent, a adjectivelor posesive – toate aceste modalităţi gramatical-stilistice având rolul de a accentua ideea centrală a poeziei, aceea a aderenţei poetului la cunoaşterea luciferică, intuitivă, participativă. Metafora „corola de minuni a lumii" defineşte tocmai reprezentarea sintetică şi simbolică a tainelor universului, particularizate de „flori", „ochi", „buze" şi „morminte" – prin care Blaga sugerează elementele esenţiale ale existenţei: iubirea, spiritualitatea, logosul, neantul: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ şi nu ucid/ cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc/ în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte".

A doua secvenţă a poeziei ne pune în faţa condiţiei altora, aşadar a celor ce aderă la o cunoaştere raţională şi care vor să reveleze tainele universului printr-un demers logic („Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric"). În continuare, într-un al treilea moment al poeziei, poetul adânceşte opoziţia sa faţă de *lumina altora*, proiectând în mit, printr-o comparaţie metaforică, propria sa concepţie gnoseologică: „dar eu, / eu cu lumina mea sporesc a lumii taină – / şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micşorează, ci tremurătoare/ măreşte şi mai tare taina nopţii, / aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister, / şi tot ce-i ne-nţeles/ se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari/ sub ochii mei".

Ultima secvenţă a poeziei aduce cu sine motivarea, argumentarea crezului poetic blagian prin intermediul iubirii, mod

esenţial de a fi întru mister şi absolut al omului, sentiment al comuniunii empatice şi al revelării pe cale simpatetică a misterelor lumii („căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte").

Lumina poetică, pentru care optează Blaga e cea care „asigură, dimpotrivă, coexistenţa diversului în Unu, estompând graniţele despărţitoare dintre făpturi şi lucruri, potenţând astfel sentimentul participării la misterul existenţial" (Ion Pop). Prin această poezie cu caracter programatic, Blaga se dovedeşte un poet al regimului nocturn al imaginarului şi al cunoaşterii, un poet ce preferă lumina difuză, protectoare a lunii, limpezimii totale a solarităţii. Poezia se remarcă şi printr-o coerenţă desăvârşită, conferită de construcţia bipolară, pe două axe ale semnificaţiilor, în funcţie de cele două planuri ale cunoaşterii, reprezentate simbolic şi antitetic de „lumina mea" şi „lumina altora".

În totalitatea reprezentărilor sale, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* ne pune în faţa unui eu poetic problematizant şi stihial, interogativ, ce concepe cunoaşterea misterelor lumii ca o comuniune empatică între conştiinţa intuitivă şi tainele universului.

Odă simplissimei flori

Poezia face parte dintre versurile ultimei perioade a creaţiei lui Lucian Blaga şi a apărut postum, în 1962. Această ultimă etapă creatoare se caracterizează prin renunţarea la spaimele existenţiale legate de sentimentul trecerii, de demonia timpului ori de degradarea valorilor sacre ale satului, văzut ca unic depozitar al orizontului mitic românesc.

Blaga arborează, în această poezie, o atitudine de seninătate şi echilibru sufletesc, de integrare într-un univers bucolic, marcat de sensurile germinării şi ale risipirii benefice a vieţii în diversele sale forme de manifestare. Nu mai avem de a face cu simţul dezmărginirii, cu exaltările senzoriale din poeziile anterioare ori cu sentimentul unui univers degradat, transformat într-un „paradis în destrămare".

Blaga cântă acum instinctul vital, capacitatea de perpetuare a universului, aderând la o poetică a spaţiului terestru şi lăsând oarecum în umbră neliniştea metafizică ori fiorul cunoaşterii misterelor ultime ale universului. Reasumarea spaţiului bucolic, marcat de făpturile umile şi de bucuriile simple ale vieţii, poate fi apropiată de lirica argheziană din *Cărticică de seară*, în care se regăseşte o atitudine lirică similară.

Poetul omagiază în această poezie păpădia, în care vede, în ciuda umilităţii structurale a florii, un simbol al întregului spectru floral, dar şi un subtil calendar al scurgerii timpului („Păpădie, ecumenică floare, / după a a ta aurie ardoare/ – pe nescrisele file – / anul îşi hotărăşte fericitele zile”).

În cea de a doua strofă a poeziei, autorul închipuie rostul florii de păpădie în momentul definitoriu al rodirii, al germinaţiei. Înflorirea şi asfinţirea sunt momentele definitorii ale acestei flori, pe care percepţia comună o dedică banalităţii. Blaga purcede însă la o transfigurare a banalităţii, ridicând floarea de păpădie la rangul unei flori a cărei nobleţe nu reiese atât din frumuseţe, din somptuozitatea culorilor şi a formelor, ci, mai curând, din curajul risipirii şi din dăruirea germinaţiei: „de un pean te-nvredniceşti/ tu, neluată în seamă, floare de rând, / Sămânţă să faci pe pământ/ e tot ce doreşti. Alt gând nu porţi. / Dar înfloreşti şi asfinţeşti/ alcătuind o aureolă de sfânt”.

Universul circumscris liric de Blaga e unul al ardorilor calme şi al limpezimii, al nemărginirii domoale şi al elogiului instinctului vital, cel care consacră lumea în datele sale definitorii, dându-i sens şi ordine. În acest univers închis, protector şi campestru, poetul vede în păpădie o garanţie a continuităţii vieţii, a perpetuării coerenţei vitale a firii.

Adresarea poetică e directă, stilul poeziei se caracterizează printr-o anumită libertate a exprimării, o anume familiaritate a dialogului cu floarea, accentuată şi de utilizarea versului liber, eliberat de constrângeri prozodice.

Lumina raiului

Poezia lui Lucian Blaga a cunoscut, de-a lungul timpului, mai multe avataruri, o anumită evoluţie a formulelor poetice şi a viziunii. De la extazul dionisiac de la începuturi, cu setea de nemărginire şi voinţa contopirii cu universul, până la împăcarea cu sine şi seninătatea din ultimele cicluri de versuri, lirica blagiană nu a contenit să se caute necontenit pe sine în propriile sale structuri şi atitudini.

Lumina raiului aduce în scenă o viziune panteistă şi dihotomică despre existenţă. Poetul găseşte că lumea e produsul unui amestec al binelui şi răului, al luminii şi al întunericului, după cum în fiinţa umană se armonizează voluptatea păcatului şi frumuseţea tainică. Extrăgându-şi unele semnificaţii din concepţia bogomilică, conform

căreia crearea lumii a fost prezidată nu doar de Dumnezeu, ci şi de Satan, concepţie valorificată şi în *Meşterul Manole*, viziunea lirică blagiană se nutreşte, aici, şi din *voinţa de putere* a lui Nietzsche.

Eul liric resimte cu acuitate nevoia de dezmărginire, e cuprins de o trăire orgiastică, dionisiacă, de contopire cu Marele Tot, cu nemarginile lumii. Beţia simţurilor se conjugă, aici, cu voluptatea frumosului. Raiul şi iadul îşi alimentează reciproc energiile şi potenţialităţile: „Spre soare râd! / Eu nu-mi am inima în cap, / nici creieri n-am în inimă. / Sunt beat de lume şi-s păgân! / Dar oare ar rodi-n ogorul meu/ atâta râs făr' de căldura răului? / Şi-ar înflori pe buza ta atâta vrajă, / de n-ai fi frământată, / Sfânto, / de voluptatea-ascunsă a păcatului? / Ca un eretic stau pe gânduri şi mă-ntreb: / De unde-şi are raiul/ lumina?

— Ştiu: îl luminează iadul/ cu flăcările lui!"

A doua secvenţă a textului poetic aprofundează nevoia de dezţărmurire trupească a poetului, aspiraţia sa de a cuprinde universul întreg în conştiinţa sa, prin intermediul simţurilor dilatate la maximum. Iubirea, de pildă, e un sentiment de o cosmică grandoare, în care voinţa poetului e exacerbată la maximum într-o tendinţă de regăsire a comuniunii supreme *Eu*/ *Univers*, iar capacitatea senzitivă e enormă („Când aş iubi, / mi-aş întinde spre cer toate mările/ ca nişte vânjoase, sălbatice braţe fierbinţi, / spre cer/ să-l cuprind, / mijlocul să-i frâng, / să-i sărut sclipitoarele stele").

Poezie a contrariilor ce alcătuiesc existenţa, a antinomiilor ce alimentează sufletul uman, *Lumina raiului* e reprezentativă pentru lirica senzitiv-exaltată a lui Blaga, o lirică în care senzaţiile enorme, trăirile nelimitate, de nestăvilit avânt sunt emblematice pentru viziunea sa poetică.

Autoportret

Nu sunt puţine poeziile în care Lucian Blaga a căutat să se redea pe sine, să se regăsească în oglinda poemului, să-şi definească statura existenţială ori aceea artistică. Poet cu o conştiinţă artistică deosebit de acută, Blaga a simţit nevoia de a-şi contura în text chipul său cel autentic, felul său de a fi şi de a simţi liric adevărat.

Poemul *Autoportret* este foarte elocvent în această privinţă, a vocaţiei autocontemplării, a privirii în abisul textului ca într-o oglindă ce-ţi oferă o mărturie netrucată despre propriul sine. Primul vers al poeziei are în el ceva axiomatic. Se porneşte de la o aserţiune care

parcă nu mai are nevoie de nicio demonstraţie: „Lucian Blaga e mut ca o lebădă”.

Versurile care urmează se constituie într-o problematizare lirică, metaforică a acestei prime afirmaţii. Patria poetului e virtualitatea pură a tăcerii, din marmura neprihănită a căreia poetul îşi va dura mai apoi statuile inefabile ale versurilor sale. Poetica blagiană e, aici, una a latenţelor care nu se consumă în act, a tăcerii, a absenţei elocvenţei şi a purităţii tainelor originare.

Căutarea misterelor, a rădăcinilor ontice ale eului, regăsirea temeiurilor fiinţei – sunt toposuri suficient de limpezi în această poezie cu iz de artă poetică. Poetul trăieşte, aşadar, nu în lumea profană, a experienţelor empirice, ci într-un spaţiu al originarităţii şi mitului, al sublimităţii şi tainei de nespus: „În patria sa/ zăpada făpturii ţine loc de cuvânt. / Sufletul lui e în căutare, / în mută, seculară căutare, / de totdeauna, / şi până la cele din urmă hotare. / El caută apa din care bea curcubeul. / El caută apa, / din care curcubeul/ îşi bea frumuseţea şi nefiinţa”.

Poezie revelatorie pentru poetica şi poetica lui Blaga, *Autoportret* ne arată chipul interior al autorului *Poemelor luminii*, într-o revelare a adâncurilor sufleteşti şi a disponibilităţilor gnoseologice ale poetului.

Daţi-mi un trup voi, *munţilor*

Poezia *Daţi-mi un trup*, *voi munţilor* stă sub semnul trăirii dionisiace şi al freneziei simţurilor. Poetul nu-şi propune, cum ne sugerează din primele versuri, să consacre un cult propriului trup, văzut sub semnul efemerului, al trecerii ireversibile. „Lutul slab” al trupului îi pare autorului neîncăpător pentru sufletul său mobilizat de energii nestăvilite şi de trăiri orgiastice.

Se stabileşte aici o antinomie poetică vădită. Trupul şi sufletul sunt entităţi ce nu stau în conjuncţie, ci, mai degrabă, în opoziţie ireconciliabilă. Unul – trupul – e prea fragil, neîncăpător, mărginit şi de o inacceptabilă şubrezenie, stând sub semnul precarităţii, celălalt – sufletul – are tendinţa de a se elibera de orice strânsoare, de a se manifesta liber, într-o multitudine de senzaţii, experienţe şi trăiri („Numai pe tine te am trecătorul meu trup/ şi totuşi/ flori albe şi roşii, eu nu-ţi pun pe frunte şi-n plete, / căci lutul tău slab/ mi-e prea strâmt pentru straşnicul suflet/ ce-l port. // Daţi-mi un trup/ voi munţilor, / mărilor, / daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin! / Pământule

larg fii trunchiul meu, / fii pieptul acestei năprasnice inimi, / prefă-te-n lăcaşul furtunilor, cari mă strivesc, / fii amfora eului meu îndărătnic").

Evident, poetul operează liric la modul hiperbolic, creând senzaţia de dezmărginire a propriului suflet într-o cadenţă de imagini grandioase, de dimensiuni gigantice. Nu e întâmplătoare, în acest sens, raportarea la cosmos, la nesfârşirea spaţiilor galactice, ori la „bieţii sori" pe care eul lipsit de margini al poetului, de o vitalitate nemăsurată, extremă îi zdrobeşte.

Ideea poetică se revelază astfel a fi aceea a trăirii intense a lumii prin senzaţii şi afecte, prin intermediul ieşirii din trup ori din timpul şi spaţiul comun. Sufletul e aici o entitate a orgolioasei nevoi de dezţărmurire a fiinţei umane, de descătuşare de legile ori convenţiile omeneşti şi de revelare a unei esenţe adânci, ce ne aduce în preajma demiurgului („Prin cosmos/ auzi-s-ar atuncea măreţii mei paşi/ şi-aş apare năvalnic şi liber/ cum sunt, / pământule sfânt. // Când aş urî, / aş zdrobi cu picioarele mele de stâncă/ bieţi sori/ călători/ şi poate-aş zâmbi").

Ultimul vers aduce, după atâta zbucium şi aspiraţie năvalnică spre nelimitare trupească, senzaţia neputinţei, a resemnării şi *datului*: „Dar numai pe tine te am trecătorul meu trup". E constatarea unei limitări ce nu poate fi depăşită, a unei contingenţe ce trebuie înşelasă şi percepută ca atare.

X.

XI. *Psalm*

Raportul dintre eu şi transcendenţă reprezintă o temă privilegiată a liricii blagiene. E un raport ce se întemeiază pe un sentiment metafizic al existenţei, de o sensibilitate acută la taină şi mit. Poetul trasează chiar un fel de genealogie a sentimentului religios, în care se împletesc bucuria şi încrederea în forţa divină din anii copilăriei şi tristeţea ce însoţeşte conştiinţa degradării lumii, a declinului universal şi a părăsirii sensurilor sacralităţii.

Singurătatea poetului are drept corolar solitudinea fiinţei divine, reprezentată în ipostaza de *deus absconditus*, divinitate care, după ce a creat universul printr-un act demiurgic, se retrage într-un loc neştiut, de unde nu mai răspunde clamărilor creaturilor sale. Semnificaţia acestei claustrări a dumnezeirii într-un cer „încuiat" îi scapă poetului şi e foarte aproape de atitudinile lirice argheziene din *Psalmi*.

Lipsa dialogului eu/ Dumnezeu, neputinţa unei credinţe autentice, absenţa disponibilităţilor adevărate de descifrare a semnelor lumii conduc la un sentiment de tristeţe metafizică acută, de trăire agonică într-un spaţiu dezagregant, caracterizat de disoluţia semnificaţiilor sacrale: „O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă/ Dumnezeule, dar ce era să fac? / Când eram copil mă jucam cu tine/ şi-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie. / Apoi, sălbăticia mi-a crescut, / cântările mi-au pierit, / şi fără să-mi fi fost vreodată aproape/ te-am pierdut pentru totdeauna/ în ţărână, în foc, în văzduh şi pe ape. / Între răsăritul de soare şi-apusul de soare/ sunt numai tină şi rană. / În cer te-ai închis ca-ntr-un coşciug. / O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea/ decât cu viaţa, / mi-ai vorbi, de-acolo unde eşti, / din pământ ori din poveste mi-ai vorbi".

Dumnezeu e, în concepţia poetului, „neclintită identitate", puritate desăvârşită ce nu se revelează oamenilor, ce nu aşteaptă nimic, îşi întârzie hierofania, se ascunde necontenit privirii celor neînsemnaţi, creaţi din ţărână („În spinii de-aci arată-te, Doamne, / să ştiu ce aştepţi de la mine. / Să prind din văzduh suliţa veninoasă/ din adânc azvârlită de altul să te rănească sub aripi? / Ori nu doreşti nimic? / Eşti mută, neclintită identitate/ (rotunjit în sinea este a). / Nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea").

Interogaţiile poetului se transformă, în finalul poeziei, în tristeţi, noaptea cuprinde preajma eului liric dar şi propriul său suflet, o noapte apocaliptică, de coşmar şi cenuşă, în care glasul psalmistului are rezonanţe ale disperării, ale agoniei speranţei: „Iată stelele intră în lume/ deodată cu întrebătoarele mele tristeţi: / Iată e noapte fără ferestre-n afară. / Dumnezeule, de-acum ce mă fac? / În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup/ ca dehainã pe care-o laşi în drum".

„Dezbrăcarea" de trup are conotaţiile unei renunţări la propria identitate şi a unei comuniuni a eului cu Totalitatea universului, în încercarea sa de a regăsi temeiurile esenţiale ale propriei fiinţe.

Paradis în destrămare

Poezia *Paradis în destrămare* a apărut în volumul *Lauda somnului* din 1929. Tema poeziei e cea a destrămării stării paradiziace, fiind preluată din capitolul *Facerea* (*Geneza*): „Şi izgonind pe Adam, l-a aşezat în preajma raiului celui din Eden şi a pus heruvimi şi sabie de flacără vâlvăitoare, să păzească drumul spre pomul vieţii".

În *Paradis în destrămare*, motivul fundamental e legat de

aspiraţia la existenţa absolută, fundamentală pentru verbul – esenţial în lirica blagiană – *a fi*. Pierderea sentimentului apartenenţei la cosmic capătă, în această poezie, dimensiunile marii treceri, fiorul morţii având proporţii apocaliptice, ca şi pierderea credinţei.

Astfel, portarul Paradisului ţine în mână un cotor de spadă fără flăcări şi, deşi nu luptă cu nimeni, se simte învins. Arhanghelii ară fără îndemn cu pluguri de lemn şi se plâng de greutatea aripilor – metaforă ce semnifică zborul în jos, căderea, disoluţia mitului, extincţia fără scăpare. Porumbelul Sfântului Duh trece printre norii vecini, stingând cu pliscul cele din urmă lumini.

E sugerată, astfel, dimensiunea maximă a pierderii echilibrului uman, pentru că în credinţa biblică acesta are rol mântuitor şi genezic. Imaginea zguduitoare a destrămării Paradisului atinge apogeul în ultimele şapte versuri ale poeziei. Metafora finală sugerează fiorul morţii, fior accentuat şi de sintagma: „Vai mie, vai ţie”. Poezia închide în ea o metaforă a morţii – moartea spiritului şi moartea trupului – fiind în concordanţă cu viziunea sugestivă, dramatică a destrămării Paradisului.

Poezia *Paradis în destrămare* ne pune în faţa unei rupturi ontologice şi gnoseologice, oglindită de o degradare treptată a sacrului, de o transferare a sa în domeniul profanului. Nu întâmplător, Marin Mincu vorbea de o destrămare progresivă a fiinţei, de o „decădere a ei în trepte descendente, ce se pot urmări în gradaţia descendentă a simbolurilor poeziei: portarul înaripat, serafimii, arhanghelii, porumbelul, îngeri goi, păianjeni, ţărână, trup”.

De la imaginile ce sugerează înălţarea, zborul, nevoia de ascensiune în ordine spirituală, poetul face trecerea la imaginile declinului, ale degradării ori la cele ale stingerii inexorabile: „Portarul înaripat mai ţine întins/ un cotor de spadă fără de flăcări. / Nu se luptă cu nimeni, / dar se simte învins. / Pretutindeni pe pajişti şi pe ogor/ serafimi cu părul nins/ însetează după adevăr, / dar apele din fântâni/ refuză găleţile lor. / Arând fără îndemn/ cu pluguri de lemn, / arhanghelii se plâng/ de greutatea aripilor. / Trece printre sori vecini/ porumbelul sfântului duh, / cu pliscul stinge cele din urmă lumini”.

În *Paradis în destrămare* se conjugă, într-o lectură bachelardiană, imaginarul teluric (pajişti, ogor) şi cel acvatic – împuţinat – („apele din fântâni”), sugerându-se aici ideea de sterilitate, de ariditate a peisajului. E configurată, cu alte cuvinte, o geografie a

anti-mitului, a mitului „întors", căruia îi corespunde, în planul individual, un sentiment al dezrădăcinării fiinţei şi al declinului ontologic, produs pe un fond al retragerii divinului în sfere inaccesibile.

Fără îndoială că textul lui Blaga e o alegorie a condiţiei omului modern, a timpului modern, un timp al rupturii şi negaţiei, al regresiunii şi necesităţii sterpe, în care alienarea fiinţei e din ce în ce mai pronunţată, fapt observat şi de Ion Pop: „«paradisul în destrămare» înseamnă acum şi destrămarea făpturii umane alienate, tulburate profund de patima căutării «adevărurilor», a răspunsurilor care întârzie să vină".

Ultima parte a poeziei se remarcă printr-o accentuare a tonalităţii tragice şi elegiace ce însoţeşte sentimentul degradării ontologice şi al fragilităţii condiţiei umane. Paradisul destrămat are consistenţa teluricului, spiritualitatea capătă ponderea ţărânii, „apa vie" îşi pierde puterea miraculoasă („Noaptea îngerii goi/ zgribulind se culcă în fân: / vai mie, vai ţie, / păianjeni mulţi au umplut apa vie, / odată vor putrezi şi îngerii sub glie, / ţărâna va seca poveştile/ din trupul trist".

Din perspectiva prozodiei, poezia e scrisă în vers liber, cu o modulaţie ritmică variată, şi cu o muzicalitate elegiacă, un ton de litanie ce transpune în modul cel mai elocvent sentimentul dominant de înstrăinare şi agonie lentă a fiinţei într-un rai decăzut.

Cântecul spicelor

Poezia face parte din ultima perioadă de creaţie a lui Blaga şi caracterizează o relaţie nouă între poet şi univers, o relaţie prin care eul liric caută să se integreze în ritmurile naturii sub imperiul iubirii, o iubire renăscută, redescoperită la vârstă târzie.

Regăsindu-se în mijlocul unei naturi ce nu conteneşte să-şi arboreze tainele, autorul dezvăluie, în versurile din această etapă a creaţiei sale, un sens familiar şi, deopotrivă, esenţial al lucrurilor şi fiinţelor ce sunt însufleţite de lumina iubirii. Definind universul poetic blagian al acestei vârste, Eugen Simion precizează că „în spaţiul acesta edenic de vrajă vegetală, unde pomii dau în floare şi cerbii umblă melancolizaţi de iubire, există un pom interzis şi fructul lui nu trebuie cunoscut. Iubirea rămâne o stare de *ispită*, un adevăr nerelevat (...). În ciclurile *Cântecul focului*, *Corăbii cu cenuşă* şi în alte poezii, Blaga este un poet al transparenţei. Bucolica lui este luminoasă, spaţiul în care

sunt fixate reprezentările erosului e dominat de specii diafane, materia cunoaşte un efort de purificare şi toate elementele participă la o mare simfonie albă. Putem vorbi de serafismul lui Blaga, comparabil cu acela din proza şi din poemele lui Eminescu".

Cântecul spicelor poate fi văzut, pe de o parte ca un cântec al iubirii împlinite ce-şi caută dezmărginirea, aspirând la valorile spiritualităţii, într-o realitate ce poartă în sine reverberaţii şi sensuri multiple. Iubirea nu este privită, aici, doar în cheie senzorială, ca spectacol al dezlănţuirii simţurilor, ci îşi transferă energiile într-o metarealitate ce depăşeşte pasionalitatea pură, ea căpătând accepţiuni panteiste şi esenţiale.

Poezia e structurată din perspectiva unui paralelism simbolic, între un domeniu vegetal („spicele") şi unul uman („fetele"). Cele două entităţi, aparţinând unor regnuri diferite, par, sub imperiul iubirii, să caute ceea ce este dincolo de zare, dincolo de materialitatea grea ce le înlănţuie, ele tind să iasă din cercul strâmt al humii.

Lumina lunii, enigmatică, plină de haloul misterios al regimului nocturn şi idealul făurit de imaginaţia fetelor reprezintă mirajul născut din nemulţumirea faţă de realitatea prezentă, din inaderenţa la dat, la ceea ce este tipar prestabilit şi formă din care a pierit orice har spiritual.

Atracţia necunoscutului, a ceea ce nu se dezvăluie decât pe jumătate, este aici de neîndurat, implacabilă, ea căpătând şi accente ale suferinţei, ale dorului: „Spicele-n lanuri – de dor se-nfioară, de moarte, / când secera lunii pe boltă apare, / ca fetele cată, cu părul de aur, / la zeul din zare".

Tristeţea spicelor-fete e provocată, aşadar, de incompatibilitatea tragică dintre materialitate şi spiritualitate, de inconfortul afectiv reieşit din atracţia spre depărtare şi deziluzia, neputinţa atingerii idealului. Din jocul acesta, mai degrabă dominat de melancolie decât de dramatism, între iluzie şi renunţare, între departe şi aproape rezultă tensiunea lirică, precum şi dinamica imagistică a poeziei.

Proiecţia în ideal a fetelor şi tânjirea spicelor după vraja luminii selenare nu sunt decât avataruri ale acestei dinamici a tensiunii spre absolut şi a deziluziei („O vorbă-şi trec spicele – fete-n văpaie: / secerea lumii e numai lumină – / cum ar putea să ne taie/ pe la genunchi, să ne culce pe spate, în arderea vântului? // Aceasta-i

tristeţea cea mare – a spicelor/ că nu sunt tăiate de lună, / că numai fierul pământului/ li s-a menit să apună".

Poezia *Cântecul spicelor* ne pune în faţa unui discurs liric în care tensiunea se resoarbe în melancolie, iar nostalgia idealităţii e atitudinea lirică dominantă. Versurile au o vrajă incantatorie, o anumită transparenţă ce conferă trăirilor suavitate şi o retorică a sugestiei pure.

Din părul tău

Din părul tău e o poezie de dragoste, în care aflăm toate disponibilităţile tematice şi expresive ale liricii blagiene: infuzia de fior metafizic, sugestivitatea unor simboluri şi a unor recurenţe tematice, versul eliberat de orice constrângeri, ritmul interior al poeziei ce traduce doar ritmul gândirii în metafore al spiritului liric.

Părul iubitei, transformat într-un văl ce-ascunde relieful lumii e comparat cu vălul „mayei" din mitologia hindusă, în care Mircea Eliade vedea „iluzia cosmică, suportată (mai rău: valorizată) de către om atâta timp cât el este orbit de neştiinţă". Prima parte a poeziei lui Blaga e, aşadar, preponderent metafizică, aici autorul revelând, prin mijloace poetice, o anumită viziune filosofică: „Înţelepciunea unui mag mi-a povestit odată/ de-un văl, prin care nu putem străbate cu privirea, / Păinjeniş, ce-ascunde pretutindeni firea, / de nu vedem nimic din ce-i aievea".

Cea de a doua parte are un caracter predominant metaforic, aici trecându-se de la ideaţie lirică la particularitatea sentimentului iubirii, sentiment ce are darul de a transfigura liniile realităţii, de a preface în taină lucrurile cele mai umile, de a preschimba în vrajă afectivă întreg necuprinsul universului („Şi-acum, când tu-mi îneci obrajii, ochii/ în părul tău, / eu ameţit de vălurile-i negre şi bogate, / visez/ cu vălul, ce preface în mister/ tot largul lumii e urzit/ din părul tău – / şi strig, / şi strig, / şi-ntâia oară simt/ întreaga vrajă, ce-a cuprins-o magul în prestea lui").

Sentimentul iubirii, privit din perspectiva iluziei şi a misterului pe care îl provoacă fiinţei îndrăgostite capătă aici rezonanţe afective nebănuite şi conotaţii metafizice. Făptura iubitei e trasată doar din câteva detalii, ce sporesc vraja nedeterminării şi pulsiunea afectivă indefinibilă a versurilor. Versurile scurte, inegale, din finalul poeziei ritmează sentimentele în spaţiul unui flux şi reflux al trăirii sub spectrul misterului iubirii.

CAPITOLUL XI

TRADIŢIONALISMUL

Tradiţionalismul nu e, în contextul literaturii române interbelice, sinonim cu tradiţia. Sunt doi termeni complet diferiţi, ce trebuie trataţi ca atare. Tradiţionalismul implică o anumită raportare la tradiţie, o atitudine de recuperare şi de valorificare a tradiţiei. Dacă pentru scriitorii moderniști tradiţia era desemnată în termeni de opoziţie, era, cu alte cuvinte, desfigurată, în numele spiritului veacului şi al valorilor autenticităţii, tradiţionaliştii investesc tradiţia cu un semn pozitiv, cu valenţe benefice. Ei nu recurg la experiment, la inovaţii în domeniul sintaxei poetice ori al morfologiei imaginilor, ci mai curând se regăsesc în albia unui trecut cu conotaţii purificatoare, ce exorcizează, parcă, demonia timpului modern, trepidant şi alienant.

Nu întâmplător, poeţii tradiţionaliști, respingând cotidianul citadin, se retrag în câteva spaţii compensatoare, ce le dau măcar iluzia unei seninătăţi contemplative. Satul, peisajul sempitern, regăsirea trecutului prins în filigranul versului, ortodoxismul, toate acestea sunt în fond, tot atâtea modalităţi de restabilire a unui echilibru pierdut, de regăsire a originarităţii, de aflare a unei comunicări esenţiale cu forţele obscure ale fiinţei neamului.

Tradiţionalismul poate fi privit aşadar, în perfectă opoziţie cu modernismul. Dacă acesta din urmă se situa pe poziţiile unei deschideri spre valorile occidentale, se pronunţa pentru sincronizarea literaturii române cu cea apuseană, tradiţionalismul adoptă o atitudine contrarie, de închidere, de izolare în datele unui etnicism conceptual în care se presupunea existenţa criteriului unic de abordare şi de validare a valorilor artistice.

În *Sensul tradiţiei*, din 1929, Nichifor Crainic sintetizează principiile tradiţionalismului românesc de esenţă gândiristă: „Cum noi ne aflăm, geografic, în Orient, şi cum, prin religiunea ortodoxă deţinem adevărul luminii răsăritene, orientarea noastră nu poate fi decât spre Orient, adică spre noi înşine, spre ceea ce suntem prin moştenirea de care ne-am învrednicit. Moştenim un pământ răsăritean, moştenim părinţi creştini – soarta noastră se cuprinde în aceste date geo-antropologice. O cultură proprie nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiţii ale pământului şi ale duhului nostru. Occidentalizarea înseamnă negarea orientalismului nostru; nihilismul europenizant înseamnă negarea posibilităţilor noastre creatoare. Ceea

ce înseamnă negarea principială a unei culturi româneşti, negaţia unui destin propriu românesc şi acceptarea unui destin de popor născut mort".

Orientarea tradiţionalistă rezumă, aşadar, principiul conservării tradiţiei, văzută ca sumă de valori esenţiale ale unui neam. Tradiţionalismul românesc se caracterizează, întâi de toate, prin valorificarea resurselor expresive, etnice şi etice ale folclorului, dar şi prin tendinţa de resuscitare, dintr-un unghi idilizant, a trecutului istoric. Mitul istoriei este unul dintre miturile cele mai durabile ale tradiţionalismului de la noi. Ca şi mitul memoriei, instanţa afectiv-raţionalistă aptă să redea conturul edenic al fiinţei, să-i restituie acesteia datele fundamentale. Tradiţionalismul românesc a fost constituit, mai întâi, de epigonii lui Eminescu, consolidat de semănătorism şi poporanism, primind expresia cea mai deplină în perioada interbelică, sub auspiciile revistei „Gândirea". Nichifor Crainic percepe foarte bine distincţia dintre tradiţionalismul semănătorism şi cel promovat de scriitorii grupaţi în jurul revistei „Gândirea", o distincţie ce se fundamentează atât pe o extindere a sferei de preocupări, dar şi pe o revelare a ortodoxismului, ca principiu de coerenţă spirituală a poporului român: „Literatura semănătoristă a înfăţişat un om al pământului, un om al instinctului teluric, fiindcă doctrina ce-o influenţa era fascinată de un ideal politic determinat. Afară de aceasta, realizarea autohtonismului e unilaterală întrucât s-a manifestat numai în ordine literară. Noi voim să-i dăm amploare prin năzuinţa de a îmbrăţişa toate ramurile creatoare ale spiritului românesc (...). *Semănătorul* a avut viziunea magnifică a pământului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualităţii româneşti (...). Peste pământul pe care am învăţat să-l iubim din *Semănătorul*, noi vedem arcuindu-se coviltirul de aur al bisericii ortodoxe".

Preluând, în spirit creator, câteva din dominantele gândirii populare şi prelucrând teme precum: istoria, satul, memoria etc – tradiţionalismul a reprezentat în literatura interbelică, prin cei mai importanţi susţinători şi ilustratori ai săi, o orientare complexă, de certă individualitate teoretică şi expresivă.

VASILE VOICULESCU

Poezia lui Vasile Voiculescu accede, începând cu volumul *Pârgă* (1921) la orizontul ei propriu, la accentele sale autentice, volumele anterioare putând fi aşezate sub semnul căutării stilistice, al

exerciţiului expresiv şi al discipolatului. Într-adevăr, dacă *Poezii* (1916), cartea sa de debut, transcria, fără discernământ şi exigenţă, teme de filiaţie tradiţionalistă, neizbutind să contureze autorului o fizionomie prea distinctă (ecourile din Coşbuc, Cerna sau Vlahuţă putând fi percepute cu supărătoare claritate) iar placheta de poezii patriotice *Din Ţara Zimbrului* dădea relief, într-o manieră exterioară şi prea discursivă, unor sentimente de mare „înălţime" etică şi, poate tocmai de aceea, greu tratabile în peniţa fragilă a poeziei fără o deplină asumare interioară –, cu volumul *Pârgă* V. Voiculescu câştigă în originalitate şi expresivitate. Se precizează acum teme predilecte, toposuri individualizatoare, se decantează un stil greu confundabil ce topeşte în sine un simbolism aparte tratat în mod uşor didacticist, o vervă descriptivă şi o graţie specifică ce hieratizează imaginile lirice.

Lirismul voiculescian ne captează, astăzi, interesul prin două aspecte mai importante: mai întâi prin vigoarea fluxului poetic, emanaţie a unei naturi lirice nu doar robuste, dar şi profunde, care preface în lirism toate lucrurile şi fiinţele ce se oferă ochiului lăuntric al poetului şi, mai apoi, prin graţia detaliului, prin caligrafia cu minuţie de artizan a reliefului lucrurilor, prin sugestia delicată a intimităţii lor ireductibile la manifestările exterioare, dar traductibile, în fulgurante clipe privilegiate prin acestea.

Din aceste constante, ireconciliabile până când nu le intuim complementaritatea – autentică şi verificabilă – se naşte poezia voiculesciană în ceea ce are ea mai original. Nu sunt, probabil, deloc deplasate similitudinile ce se pot remarca între poezia de acest tip şi arta icoanelor pe sticlă, amestec de robusteţe a reprezentării şi fior metafizic, emanaţie necenzurată de forţă telurică şi stilizare exorcizantă a lucrurilor.

În liniile ei mari, poezia lui Voiculescu trădează o evoluţie liniştită, fără seisme expresive care să-i deturneze cursul trasat parcă de implacabile intenţii auctoriale prestabilite, stipulate, s-ar spune, o dată pentru totdeauna, cu precizie similidemiurgică. Nu este, de asemenea, deloc greu de stabilit o ascendenţă în poezia filosofică în care s-au exersat, desigur, fără prea mare succes estetic, Vlahuţă sau Panait Cerna.

Există, însă, o netă diferenţă specifică a poeziei voiculesciene ce nuanţează locul său în perimetrul aşa-numitei „poezii filosofice". Dacă Vlahuţă sau Cerna înserează conceptul în poem *tale quale*, fără o

adecvată prelucrare lirică prealabilă, fără nicio figuraţie menită să-i confere vitalitate şi viabilitate artistică, lirismul sucombând tocmai din pricina ponderii conceptuale pe care e silit să o susţină, Voiculescu, însă, „cugetă prin alegorii, prin parabole şi apologuri, cu care el sporeşte vechiul tezaur al cărţilor sacre şi al tradiţiilor mistice" (Tudor Vianu).

Prin *alegorie*, Voiculescu coboară, într-un fel, ideile din cerul lor platonician în lumea sensibilă, insuflându-le viaţă, modelându-le în pasta densă, aspră, a concretului. Ceea ce singularizează poezia sa, scăpând-o de spectrul stereotipiei, al repetiţiei sterile a unor scheme prestabilite, e tocmai varietatea, diversitatea debordantă a alegoriilor, ca şi extrema plasticitate a parabolelor, menită să apropie ideea, să-i reducă amplitudinile, gradul de abstracţie, în beneficiul sugestiei lirice apte să capteze fiorul intim al lucrurilor. Dacă la Vlahuţă sau Cerna ideile produceau impresia unor corpi străini de discursul poetic ce le adăpostea, neasimilaţi, de o disproporţionată şi nepermisă autonomie, la Vasile Voiculescu ideea e absorbită cu totul în discurs, dizolvată în lirism, prin cele mai variate şi multiple procedee artistice, cu concursul, mai ales, al alegoriilor, care traduc idealul, rarefiat prin chiar natura lui, în termeni ai sensibilului. Discursul se „densifică" astfel, ideile capătă pondere şi determinaţii, vagul se precipită în retortele liricului.

Doar câteva exemple sunt suficiente pentru a proba registrul amplu şi variat al alegoriilor. Astfel, poetul se simte un diamant spălat de mâna Domnului în apele eternităţii (imagine de superbă plasiticitate ce traduce fragilitatea şi frumuseţea fiinţei umane, aurorala prezenţă a omului), un arcuş purtat pe o vioară de mâna lui Dumnezeu, un potir turnat de marele Faur. Alteori, cugetarea poetului veghează ca un corăbier care întâlneşte „ostroave mari de idealuri" iar durerea este pentru el o piatră-n care zac vine întregi de aur etc.

În ceea ce priveşte lexicul acestei poezii, el are pregnanţă şi aderenţă la obiect, poetul eludează normele rafinamentului formal, al artificiului convenţional (izant), tocmai cu scopul de a procura cititorului o cât mai acută senzaţie de concreteţe şi de impresie a viului. Cuvintele aspre, bolovănoase aproape, suculente, se adresează parcă mai mult simţului gustului decât percepţiei estetice; sunt cuvinte ce violentează sensibilitatea unui cititor cu predilecţie pentru o poezie languroasă, efeminată. E un vocabular ce nu are tradiţie estetică, sunt

cuvinte neconsacrate poetic, anonime, prin care poetul subminează convenţia, o restructurează şi refuncţionalizează, cuvinte a căror vigoare expresivă nu fusese diluată prin excesivă exploatare lirică.

Cum sublinia G. Călinescu, la Vasile Voiculescu „poezia începe cu vorba. Fiecare cuvânt are un son liric. Poezia aceasta ne-ar putea duce la cuvintele potrivite argheziene cari, şi ele, sunt alese după caratul lor. Dar poezia rezultă acolo numai din potrivire. Cuvintele domnului Voiculescu au un must propriu, au o carne, o densitate, sunt ele însile o obiectivare de stări". Cuvântul îşi păstrează astfel o forţă elementară, are pondere şi putere de sugestie, este el însuşi realitate ce se oferă percepţiei, traducând tocmai acea voinţă de a concretiza, de a figura şi de a modela „ideea" poetică în pasta fenomenalului.

Într-o poezie din volumul *Destin*, poetul scoate în relief, cu o remarcabilă voinţă de vizualizare şi concretizare, natura şi finalitatea cuvintelor, evident, tot printr-o alegorie: „De-acolo din pajiştea de aur a durerii, / Unde gândurile pasc în turme neştiute/ Smulse din florile tainei şi iarba tăcerii, / Coboară cuvintele, negre mieluşele mute (…)" etc.

Un poem sugestiv intitulat *Poezia* şi care conţine retorismul etic al unei arte poetice, figurează în mod simbolic actul creaţiei lirice, eul liric resimţind cu acuitate, cu tragism, aproape, conştiinţa convenţiei poetice, a „farsei" care e, în cele din urmă, orice punere în scenă a cuvintelor: „M-am băgat surugiu la cuvinte/ Le momesc cu văpăi, le hrănesc cu jăratec, / Le strunesc în ham de gând, când lin, când sălbatic, / Le-ncing cu harapnicul dorului şi mână 'nainte! // Ca să nu zboare la cer ca puricii din basm, pripite, / Mă plec la fiecare, migălos faur/ Şi-ncalt agerile versuri la copite/ Cu potcoavele rimelor de aur/ (…) Loc, loc! / Rădvanul coboară pe pământ, / Dar aci se destramă crăiasa de imagini, / Amuţesc, speriaţi zurgălăii de rime-n vânt, / Chingile se rup, caii răzvrătiţi, cuvânt de cuvânt. / strâng aripile şi fug înapoi pe paragini, / Rămân, negre, dârele roţilor pe albele pagini".

Poetul are, nu de puţine ori, conştiinţa foarte fermă a condiţiei sale de artizan („faur") ce îmblânzeşte elanul cuvintelor, dar şi intuiţia, nu mai puţin limpede, a insuficienţei acestor instrumente poetice imperfecte, simple „dâre negre" ale extazului imaginaţiei, reminiscenţe parcă neconcludente ale aventurilor interioare ale sensibilităţii. Voiculescu resimte cu intensitate nebănuită aici drama limbajului incapabil să desemneze fără rest, integral, realitatea cu multiplele ei

feţe, după cum înregistrează cu luciditate relaţia subtilă dintre exprimat şi neexprimat, dintre nomabil şi inomabil.

Pe de altă parte, poezia voiculesciană se vădeşte a fi una ce mizează extrem de mult pe vizualitate, pe reflexele cromatice, pe jocurile perspectivei, fapt ce indică din nou voinţa sa de concreteţe, de extaz senzualist, de contact empatic cu obiectele circumscrise poetic, ca şi o viziune mai mult panteistă decât teistă asupra lumii.

Imaginile, conturate în tuşe dense, având obiectualitate şi concreteţe, nu exclud însă, cum am observat, filigranul stilizat al detaliilor prelucrate cu rafinament, ca în pastelul *seară întârziată*, poem ce are, după expresia lui G. Călinescu, alura unei „iniţieri în cosmos": „Din umbra ce-şi vărsase mireasma ei jilavă/ Un brad bătrân şi pustnic privea cum, sus, stingher, / Urcând către lumina ce se-nchidea în slavă/ Cu largi rotiri un vultur se-nşuruba în cer. / A-nvineţit deodată văzduhul tot. Din partea/ Uitatei nopţi un crainic împrăştia fiori. / Urcat pe-un munte galben şi-aidoma cu moartea/ Cosea pe zări amurgul livezi de roşii flori".

În altă ordine de idei, resortul primar al poeziei voiculesciene se dovedeşte a fi unul de o dublă natură. Avem a face, pe de o parte, cu o dominantă *evocatoare* (în poeziile ce caligrafiază peisaje, locuri, aşadar în pasteluri) şi, pe de altă parte, cu un impuls *invocator*, asumat cu precădere în poeziile de inspiraţie religioasă.

De altfel, temele religioase alimentează masiv lirismul lui Voiculescu, cu un timbru al cărui framec inedit e furnizat de amestecul de graţie stilizată şi tuşă densă, de materialitate grea şi hieratism botticellian. Aceste teme (Naşterea, Prezentarea Magilor, Moartea lui Iisus) sunt prelucreate alegoric şi dau identitate ortodoxismului lui Voiculescu, anterior, cum bine se ştie, mişcării gândiriste.

O imagine de o cu totul semnificativă prestanţă este aceea a *îngerului* care e, scrie Călinescu, convenţie decorativă „nu lipsită de efluvii lirice (...) însă sensul ei este graţios, şi caligraficul ca în pictura primitivilor".

Deosebit de sugestivă pentru avatarurile acestei imagini în poezia voiculesciană poate fi citarea poemului, cu rezonanţe şi accente argheziene neîndoielnice, *L-am lăsat de-am trecut*: „L-am cunoscut de cum l-am zărit, /Trimis înadins de soartă, / Mi-a trecut pe la poartă/ Şi nu s-a oprit. / Era cu părul ca aurora/ Aripile, cu pene de lumină, / Lânced le târa la picioarele tuturor a, / Prin pulbere şi tină". Impresia

ce se desprinde din aceste versuri e mai degrabă una de desacralizare prin vizualizarea celor mai mici detalii, supranaturalul fiind, de această dată, înserat în ordinea naturală, terestră a firii. Integrată ordinii comune, tratată în termenii firesc-nefirescului, neinterzicându-se privirii profane şi profanatoare, detaliere a miracolului, descriere a ceea ce nu poate fi descris, apariţia îngerului voiculescian are ceva din destinul aceluia al lui Márquez din celebra povestire. Să fie, această poezie, o prefigurare, cu atât mai semnificativă, a fantasticului din proza postumă a lui Voiculescu?

O altă dimensiune ce structurează poezia lui Vasile Voiculescu este aceea morală. Turnura etică, manifestă ori subiacentă, se impune percepţiei ori intuiţiei cititorului, care nu poate eluda uşorul didacticism ce periclitează uneori efectul estetic.

Elocvenţa etică, iconografia stilizată adesea cu remarcabilă fineţe, figuraţia biblică, idilicul sau evocarea mitologiei româneşti sunt numai câteva dintre datele poeziei voiculesciene dinainte de 1944, care au fost, dacă nu ignorate cu totul, atunci măcar neglijate, şi care dau operei lui Voiculescu o fizionomie atât de particulară. Aici trebuie căutate, de fapt, latenţele, resursele ce se vor dezvălui pe deplin odată cu publicarea *Sonetelor închipuite*… a povestirilor cu tentă fantastică şi a lui *Zahei orbul*, faţa ascunsă a unei personalităţi proteice, de incontestabilă valoare.

Poezia lui Vasile Voiculescu se impune, în ansamblu literaturii interbelice şi postbelice, prin vibraţia alegorică a sensurilor, prin expresivitatea parabolică a viziunii şi, nu în ultimul rând, prin moralitatea profundă a scriitorului ce avea, fără îndoială, o certă conştiinţă a scrisului ca profesiune de credinţă şi ca ritual exorcizant, purificator.

XII. În grădina Ghetsimani

În grădina Ghetsimani face parte din volumul *Pârgă* (1921) şi e o poezie de inspiraţie şi figuraţie religioasă. Poezia are ca punct de plecare un episod biblic, petrecut în grădina Ghetsimani, unde Iisus s-a adresat lui Dumnezeu implorându-l să-i dea puterea de a îndura suferinţele la care va fi supus. După terminarea acestei rugăciuni, Iisus va fi întâmpinat de Iuda, care, sărutându-l, îl deconspiră, provocând arestarea şi umilirea sa. Aceasta e fabulaţia christică de la care a pornit Vasile Voiculescu şi căreia i-a conferit valenţe simbolice şi alegorice.

Evident, în poezie, elementele de naraţiune sunt puţine, ele

stând sub semnul esenţializării şi al sugestiei. Poetul e preocupat, în creaţia sa, de conturarea figurii eroului exemplar, a lui Iisus, de punerea în lumină a frământărilor sufleteşti ale acestuia. Jertfele christice sunt tot atâtea trepte iniţiatice ce vor culmina cu moartea pe cruce.

Poetul nu reliefează însă doar episodul din grădina Ghetsimani, ci, pentru a conferi mai mult dramatism, mai multă vigoare tragică versurilor, reface o sinteză a mai multor episoade biblice: rugăciunea din grădina Ghetsimani, crucificarea şi supliciul îndurat atunci, redarea cadrului natural transfigurat de culorile tragice ale jertfei eroului exemplar.

Este evident că axul semantic al poeziei e reprezentat de revelarea dublei naturi a lui Iisus: una umană, supusă precarităţii şi tribulaţiilor trupului şi una divină, ce îi permite să acceadă la universul sacralităţii. Prima strofă a poeziei, plasată într-un cadru natural ce concordă cu trăirile intense ale eroului liric, sugerează tocmai această dualitate constitutivă ce face ca eroul să resimtă intens suferinţa, dar pe de altă parte, să „lupte" cu soarta, să caute să-şi înfrângă propriile limite umane: „Iisus lupta cu soarta şi nu primea paharul… / Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna. / Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul/ Şi-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna. // O mână ne-ndurată, ţinând grozava cupă, / Se cobora-mbiindu-l şi i-o ducea la gură… / Şi-o sete uriaşă sta sufletul să-i rupă… / Dar nu voia s-atingă infama băutură".

Există în poezie câteva sintagme lirice, cu mare încărcătură metaforică ce sugerează tocmai dramatismul confruntării celor două laturi ale eroului: cea umană şi cea divină. „Curgeau sudori de sânge", de pildă, pune în lumină suferinţa de neîndurat a eroului, natura sa umană, destinul său sacrificial şi vocaţia jertfei care îi consacră statura, în timp ce o ăla sintagmă, precum „chipu-i alb ca varul" e un însemn metaforic şi simbolic al purităţii şi naturii divine a lui Iisus.

În imagini picturale şi statuare, de o deosebită pregnanţă a reprezentării, Voiculescu pune în scenă figura simbolică a unui personaj cu o vocaţie mesianică, stând sub auspiciile sacralităţii, un personaj liric şi mitic aflat într-o situaţie-limită, de răscruce a destinului său sacrificial.

Conflictul dramatic dintre trup şi spirit, dintre avatarurile corpului şi voinţa divină se încheie cu triumful naturii divine, triumf ce

amplifică măreţia tragică a personajului („În apa ei verzuie jucau strelici de miere/ Şi sub veninul groaznic simţea că e dulceaţă… / Dar fălcile-ncleştându-şi, cu ultima putere/ Bătându-se cu moartea, uitase de viaţă!”

Ultima strofă circumscrie, cu o mai mare acurateţe a detaliilor, cadrul natural în care se desfăşoară drama transfigurată de poet. E un cadru dominat de prevestiri şi de înfiorare a destinului, o natură frământată, un decor ce se colorează tragic şi vibrează la suferinţele îndurate de Iisus. Poate că „bătăile de aripi” care treceau „prin vraiştea grădinii” simbolizează acelaşi triumf al destinului divin, al naturii supraterestre a lui Iisus: „Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii, / Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă… / Treceau bătăi de aripi prin vraiştea grădinii/ Şi uliii de seară dau roate după pradă”.

Poem al sublimării condiţiei terestre în condiţie divină, în *grădina Ghetsimani* e una din creaţiile reprezentative ale lui Vasile Voiculescu, prin conţinut tematic, prin modalităţi de configurare stilistică a acestui conţinut şi printr-o sensibilitate acută la domeniul metaficului.

Sonetul CLXX (*Sămânţa nemuririi*, *iubite*, *e cuvântul*)

Sonetele sunt opera de maturitate lirică a lui Vasile Voiculescu, o operă în care rafinamentul expresiei se împleteşte cu o indiscutabilă profunzime a înţelesurilor. Cum remarca Mircea Tomuş, „în aceste sonete suferă şi iubeşte nu numai contemporanul nostru, dar mai ales Omul, omul de totdeauna şi de pretutindeni, «arhetipii fără de veac sau nume», evocaţi de poet în acel tulburător sonet, care îl aşază încă o dată în vecinătatea sublimă a lui Eminescu”.

Sonetul CLXX e un elogiu adus cuvântului întemeietor, cu valenţe orfice, acel cuvânt ce se distinge de vocabula utilizată în comunicarea de toate zilele. În structura cuvântului coexistă limitarea şi nelimitarea, sensul şi referentul sublimat, clipa şi eternitatea, latenţele şi actualizările („Sămânţa nemuririi, iubite, e cuvântul, / Eternul se ascunde sub coaja unei clipe, / Ca-n oul ce păstrează un zbor înalt de-aripe, / Pân’ ce-i sosește timpul în slăvi să-şi ia avântul”).

Cuvântul poetic înseamnă, de asemenea, o revelare a dimensiunilor originare ale lumii, oglindire, într-un spaţiu sonor restrâns a nemărginirii universului. Paradoxul acesta e plasticizat de poet prin imaginea mişcării ascensionale, a zborului spre tării („în slăvi să-şi ia avântul”). Dar cuvântul e, de asemenea, cel care

încorporează în fragilul său tipar sentimente umane de o diversitate copleşitoare. Iubirea, ura, revolta, nostalgia, suavitatea şi grotescul se regăsesc deopotrivă în spaţiul cuvântului încărcat de poeticitate, sunt desemnate de vocabula articulată în diverse modulaţii.

Iubirea e o temă privilegiată a sonetelor voiculesciene. În această poezie, iubirea e reprezentată poetic ca o forţă aproape divină ce are darul de a smulge fiinţele din postura lor efemeră, din condiţia lor precară, pentru a le reda unei condiţii originare, arhetipale, pentru a le sugera o lumea ideală.

Iubirea provoacă dezrobirea fiinţei adânci din temniţa cărnii, eliberarea de tiparele strâmte ale timpului şi spaţiului şi accederea la un spaţiu paradiziac şi la un timp utopic, al regăsirii identităţii autentice a fiinţei şi a comuniunii cu celălalt: „A fost de-ajuns un nume, al tău, sol dezrobirii, / S-au spart şi veac, şi lume; ţinut prizonier/ A izbucnit în ţăndări, viu, vulturul iubirii, / Cu ghearele-i de aur să ne răpească-n cer".

„Magicele chei" pe care le poartă în sine fiinţele umane sunt tocmai acele modele originare ale cunoaşterii şi ale afectivităţii pe care le-a sădit Dumnezeirea şi prin care conştiinţa omului se poate ridica la contemplarea Ideilor platoniciene imuabile, eterne şi desăvârşite.

Invocaţia din final a poetului are ca obiect aspiraţia la desăvârşire, la „pura-ntâietate", prin care fiinţa îşi poate regăsi rădăcinile adânci, divine, acele rosturi originare pe care, în urma „căderii", şi le-a uitat: „Cine ne puse-n suflet aceste magici chei? / Egali în frumuseţe şi-n genii de o seamă, / Am descuiat tărâmul eternelor idei; / Supremelor matriţe redaţi, care ne cheamă/ Din formele căderii, la pura-ntâietate, / Să ne topim în alba, zeiască voluptate".

Cuvântul dispune, aşadar, în viziunea lui Vasile Voiculescu, de puteri magice; el oglindeşte, pe de o parte, o realitate contingentă şi, pe de alta, o transfigurează, îi redă marja de idealitate, acea faţă ascunsă a sa ce nu se regăseşte decât printr-o „lectură" poetică a lumii. Cuvântul are însuşiri demiurgice, e logos purificator şi întemeietor, ieşire din conturul strâmt al cunoaşterii sterpe şi înălţare la rosturile arhetipale ale cunoaşterii mitice.

Evocare a unor semnificaţii mai mult sau mai puţin latente în fiinţa umană, cuvântul marcat de lirism e şi invocare a esenţelor, desemnare a lumii prin prisma ficţionalităţii.

ION PILLAT

Poezia lui Ion Pillat ne dezvăluie, în esenţa sa, imaginea unui poet htonic ce are nostalgia apei, un poet sfâşiat între somnolenţa şi fixitatea teluricului şi reveria multiformă a acvaticului; ni se revelează, dacă urmăm firul evolutiv al acestei lirici, concepte poetice şi doctrine ale imaginarului ilustrate de etapele parcurse de lirica pillatiană. În studiul său intitulat *Celălalt Pillat*, Al. Cistelecan precizează că „paradoxul productiv, paradoxul eficient al poeziei pillatiene constă în folosirea «perspectivei mirifice» într-o soluţie nostalgică a viziunii. O perspectivă imaginantă care are voluptatea şi vocaţia expansivă a «descoperirii» lumii joacă la el un proiect regresiv. Toate liniile acestei poezii sunt implicate în patologia mirajului originar. Era de la sine dat că, mai degrabă sau mai târziu, această nostalgie va lovi şi forma. Pe tot drumul imaginarul pillatian s-a străduit să-şi exorcizeze condiţia substanţială şi să-şi plaseze entuziasmul în condiţia formală. Formalizarea a reprezentat însă limita de *hybris* a fantasmei acvatice. Nu mai rămânea decât răscumpărarea acestui eşec printr-o acţiune inversă: absorbirea formei de către imaginar. Căci dacă e cineva, care nu ştie să piardă, atunci acela e imaginarul".

Ecuaţia propusă de critic drept paradigmă a antinomiilor ce alimentează lirismul pillatian e, simplu vorbind, aceea a contrastului formă – imaginar, prezent în nenumărate ipostaze în această lirică ce se caută pe sine mereu, vrând să adecveze modelul şi imaginea, canonul estetic şi viziunea.

Primele volume de versuri ale lui Ion Pillat (*Visări păgâne*, *Eternităţi de-o clipă*, *Amăgiri* şi chiar *Grădina între ziduri*) ne pun în faţa unui spirit marcat de o adevărată foame de spaţiu; e evidentă aici o conştiinţă neliniştită, un „suflet de pribeag" obsedat de mirajul depărtării, marcat de fascinaţia orientului. E vorba, deopotrivă, de o rătăcire în timp şi în spaţiu, transcrisă în culori fastuoase şi fantaste, de amplă pregnanţă decorativ-simbolică. Atras de lumea sudului, a solarităţii intense, Pillat nu e mai puţin fascinat de spaţiul boreal, într-un poem precum *Ocean polar*: „Noapte albă. Stalagmite nepătate de ninsoare/ Vin gheţarii cete-cete pribegind din Polul Nord. / Nu-i fior prin valuri clare şi în zare nu-i fiord, / Doar pe ape, limpezite cataracte selenare. // Şi pe unde, unde stele de argint mărite-apar, / Firmamentul în oglindă îşi restrânge-n cerc ovalul. / Calea Robilor lactee ninge cu lumină valul, / Legănată de legende, promoroacă de cleştar. // Noapte albă. Gheaţă naltă iconită ca o frizăă/ De zăpadă

împietrită cu sclipire de oţel/ Îşi arată amăgirea unor aripi fără ţel, / Fulgerare boreală, enigmatica Banchiză".

Evident că o astfel de propensiune către ţinuturi exotice, depărtate face parte din recuzita simbolistă cultivată, la noi, şi de un Ion Minulescu. Imaginea mării, de pildă, ca spaţiu matricial, arhetipal e frecventată cu asiduitate de poet, în versuri plastice, de o evidentă eclatanţă a imaginilor şi de o arhitectură interioară fundamentată pe o tehnică a simbolului sugestiv.

Pe de altă parte se poate recunoaşte în lirismul lui Pillat din această primă etapă creatoare şi o anume discrepanţă între sensibilitate şi raţionalitate, între impulsul simpatetic şi controlul lucidităţii. Spiritul poetului poate fi cel mai bine regăsit în contrariile ce-l alcătuiesc şi care dau tonalitatea afectivă dominantă. Neliniştea şi echilibrul, frenezia şi impasibilitatea, reculegerea contemplativă şi expansiunea vitalistă – sunt antinomii constitutive ale fiinţei lăuntrice adânci a poetului, dimensiuni proteice ale aceleiaşi conştiinţe, surprinse ca atare într-un poem: „Sunt zile când mi-e dorul flămând ca un barbar, / Războinicii călări i-aş năpusti ca vântul. / Şi aş cânta cu dânşii prin stepe; iar pământul/ Învins ca de cutremur s-ar prăbuşi. Cuvântul/ Ce mântuie-n biserici s-ar cere în zadar. // Sunt zile când mie dorul aşa de bun, s-ar duce/ Să dea întregu-mi suflet cum alţii dau un ban/ Şi inima-mi deschisă la toţi, s-ar face han/ La care năvăli-va norodu-n lung chervan. / Sunt clipe când în spate aş vrea să port o cruce. // În alte zile dorul mă face rău şi rece/ Trăind de piatră parcă, nepăsător idol… / Şi miezul vieţii însuşi îmi pare că e gol/ Că omul e o mască şi mila e un rol/ Şi, orb, privesc durerea ce lângă mine trece".

Un topos privilegiat al poeziei pillatiene e acela al amintirii. Memoria joacă, în creaţia lui Ion Pillat un rol fundamental. Ea restituie fiinţei reperele pierdute, îi recuperează acesteia rădăcinile, într-un demers anamnetic ce sugerează nostalgia originarităţii şi beatitudinea unui timp mitic. Amintirea e aceea care scoate la lumină din nediferenţierea temporală a trecutului un spaţiu spiritualizat, configurat mai curând ca proiecţie afectivă decât ca reprezentare mimetică. E vorba aici de o recuperare a unor vârste anterioare, mai ales aceea a copilăriei, pentru care Pillat a nutrit dintotdeauna o fascinaţie durabilă. Într-o intervenţie a sa, poetul afirmă tocmai rolul acestei vârste a copilăriei în formarea viziunii artistice, a personalităţii creatoare: „Cred cu tărie şi sunt adânc convins de acest adevăr: anume

că în viaţa artistului, ca importanţă pentru răsunetul lor în opera înfăptuită, anii copilăriei nu contează îndoit sau întreit faţă de anii maturităţii, ci însutit mai mult (...). În special în ce priveşte poezia şi structura mea sufletească, rolul amintirilor, experienţelor şi influenţelor din copilărie şi chiar din adolescenţă îmi par capitale".

„Casa amintirii" e aceea ce favorizează o legătură statornică între trecut şi prezent, restabilind echilibrul fiinţei prin refacerea punţilor dintre trăirea revolută şi aceea prezentă. Lucrurile, obiectele şi fiinţele îşi recuperează o stare privilegiată, îşi refac un contur idealizant şi mitizant: „În casa amintirii nu-i *astăzi* şi nu-i *ieri*, / Căci orologiul vremii a încetat să bată/ Şi clipa netrăită a îngheţat pe el. / Dar prin iatac adesea te-apucă şi te fură/ Miresmele cosite cu florile de fân/ Păstrate sub răcoarea pânzetului de in / Şi, seara, pe divane în liniştite-odăi/ Tot mai pogoară cântec şi zumzănit de strună/ Ca de pe alăuta plăpândelor visări, / Când, în apus de soare şi răsărit de lună, / Simţim zădărnicia întâilor uitări. / Rămân aceleaşi toate, şi somnul fără zbucium/ Îl dorm sub coperişul aceluiaşi trecut. / Stafie, trece gândul prin casa mea străveche/ Sub raza călăuză a visului tăcut".

În cadrul creaţiei lui Pillat între „privelişte" şi „sentiment" se stabileşte o certă comuniune. Stării lăuntrice îi corespunde un peisaj adecvat, în timp ce locurile primesc accente afective, se colorează emoţional. De altfel, mai ales prin pastelurile sale, ce transpun proiecţii ale peisajului decât peisaje în sine, Pillat s-a impus la noi ca unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai tradiţionalismului.

Aci sosi pe vremuri

Poemul *Aci sosi pe vremuri* aparţine volumului *Pe Argeş în sus*, din 1923, volum al consacrării lirice a lui Ion Pillat. E un poem al *timpului* evocat cu intensă sugestivitate, un poem al amintirii şi al spaţiului natal, circumscris în datele bucolicului de cea mai pură esenţă.

Abordarea feţelor timpului şi ale spaţiului se efectuează sub semnul indeterminării. Adverbul „aci" şi locuţiunea adverbială „pe vremuri" nu au deloc darul de a specifica un spaţiu precis conturat şi un timp consemnat în datele sale riguroase.

Axa semantică a poeziei e dată, cum s-a observat de către exegeţi, tocmai de acest adverb, „aci", ce structurează planurile temporale, ale trecutului şi ale prezentului, într-o modulaţie lirică nostalgică. După cum observă V. Fanache, „conservându-şi statornicia

şi funcţionalitatea, *aci* joacă de mai multe ori rolul de martor al timpului uman, niciodată acelaşi, el e spaţiul oglindă al recurentelor iniţieri în misterul nunţii şi al morţii. Şi totuşi, în ultimă analiză *aci* nu se află nici el în afara trecerii şi, chiar dacă durata lui descrie un cerc incomparabil mai mare ca al fiinţei umane, *aci* atestă un «adăpost» perisabil, dependent de ritmul «sosirilor» şi al «plecărilor» omului".

Două instanţe tematice prezidează poemul: mai întâi „casa amintirii", însemn al stabilităţii şi al neclintirii, al recuperării unui trecut iremediabil şi *timpul*, cu forţa sa devastatoare, cel care desfigurează lucrurile, le conferă o patină de vechime şi o strălucire ştearsă („La casa amintirii cu-obloane şi pridvor, / Păianjeni zăbreliră şi poartă, şi zăvor. // Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc/ De când luptară-n codru şi poteri şi haiduc. / În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii. / Aici sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi").

Devenirea, cu cele două feţe ale sale, durata ireversibilă şi aceea recuperată de amintire, e încifrată în imaginea turnului şi a clopotului ce marchează o dublă prevestire: una nupţială şi alta funebră.

Sunetele clopotului anunţă, în mod imprecis, cântecul devenirii, instaurând un fel de melancolie de esenţă metafizică a fiinţei aflate în faţa timpului ireversibil: „Şi cum şedeau… departe, un clopot a sunat, / De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat. // Dar ei, în clipa asta, simţeau c-o să rămână… / De mult e mort bunicul, bunica e bătrână… // Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ştersele portrete. // Te recunoşti în ele, dar nu şi-n faţa ta, / Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita… / Ca ieri sosi bunica… şi vii acuma tu: / Pe urmele berlinei trăsura ta stătu".

Identitatea ritualică a lui „atunci" cu „acum" provine din repetabilitatea unor gesturi şi a unor ceremonialuri ale existenţei. „Casa amintirii" îşi reface alcătuirea cu fiecare generaţie ce o locuieşte, ce îi însufleţeşte arhitectura atât de fragilă şi totuşi temeinică.

Paralelismul temporal trecut/ prezent e şi mai mult evidenţiat de reluarea imaginii clopotului, în finalul poeziei, imagine care închide, circular, cadrul generic al universului imaginat de poet, un univers cuprins de un fior nostalgic, în care tragismul trecerii se dizolvă în melancolie livrescă şi detaşare senină faţă de lucruri: „M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist, / Şi ţi-am părut romantic şi poate simbolist. / Şi cum şedeam… departe, un clopot a sunat/ – Acelaşi clopot poate – în turnul vechi din sat… // De nuntă sau de moarte, în

turnul vechi din sat".

Aci sosi pe vremuri e, cum observă G. Călinescu, „graţioasă, mişcătoare şi indivizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ochii şi în acelaşi timp simbolizare a uniformităţii în devenire". Mai mult, Cristian Livescu crede că poezia e „şi o interesantă artă poetică, ea tălmăcind un mod de a concepe poezia, ca reîmprospătare (repovestire, «reînscenare») a mitului înregistrat pe «undele sufletului»".

„Casa amintirii", „turnul", „clopotul" – sunt însemne tematice legate de toposul timpului, sunt elemente care îi ritmează curgerea, îl fac vizibil, dând totodată coerenţă unui univers a cărui devenire se petrece lin, ca într-un amurg ce se lasă peste lume încet, cu o lentoare melancolică. Trecutul şi prezentul stau faţă în faţă în această poezie în care ceremonialul amintirii aduce în faţa cititorului fragmente de trecut, crâmpeie de memorie, siluete şi gesturi din ritualul unei evocări nostalgice.

CAPITOLUL XII

AVANGARDA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

Avangardismul nu poate fi înţeles în mod eficient decât ca un fenomen literar de ruptură, schismă şi radicalitate. Desprinderea de tradiţie se efectuează, în cazul avangardismului, într-un mod violent, în numele noutăţii absolute şi al sincronizării cu datele civilizaţieie moderne trepidante.

Toate orientările de avangardă (futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul) au, cel puţin ca punct de plecare, o reacţie netă, polemică, chiar virulentă, la adresa tradiţiei.

Literatura trebuie pusă, cred scriitorii şi artiştii avangardişti, pe un fundament cu totul nou, pornindu-se de la zero, punându-se, aşadar, între paranteze tot ceea ce vine de la tradiţie, de la experienţele deja consumate, care sunt, aşadar, datate, clasificate.

În *Manifestul Dada* din 1918, Tristan Tzara formulează cu evidenţă şi chiar cu vehemenţă aceste postulate ale avangardei: „Niciun pic de milă. După masacru ne rămâne încă speranţa unei umanităţi purificate. Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alţii în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare îşi făureşte arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre şi de

spasme fertile (...). Aşa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independenţă, de neîncredere faţă de comunitate. Cei care sunt cu noi îşi păstrează libertatea. Noi nu recunoaştem nicio teorie (...). Fiecare om trebuie să strige. E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă. Să măturăm, să curăţăm (...). Abolirea memoriei: Dada; abolirea viitorului: Dada; credinţă fără discuţii în orice zeu produs imediat al spontaneităţii: Dada (...). Libertate: DADA DADA DADA, urlet de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor şi a tuturor contradicţiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerenţe: VIAŢA".

Oricât ar părea de paradoxal, avangarda îşi extrage, cum observă Matei Călinescu, „toate elementele de la tradiţia modernă, dar, în acelaşi timp, le dinamitează, le exagerează şi le plasează în contextele cele mai neaşteptate, făcându-le aproape de nerecunoscut".

Suprarealismul, de pildă, deşi se defineşte la rându-i în termeni de ruptură violentă faţă de tradiţie, faţă de tiparele prestabilite, îşi extrage unele dintre principiile sale din onirismul romantismului german. Visul, ca imperativ al creaţiei şi al trăirii, alăturarea unor obiecte disparate, asocierea unor elemente incompatibile cu scopul creării unei frumuseţi convulsive, dar cu atât mai autentice – toate aceste principii se regăsesc în estetica suprarealistă.

André Breton, în *Primul manifest al suprarealismului*, din 1924, defineşte orientarea suprarealistă astfel: „*Suprarealism*, substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îţi propui să exprimi, fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manieră, funcţionarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale (...). Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociaţii neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte mecanisme psihice şi să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieţii".

Procedeul literar prin care scriitorii suprarealişti căutau să redea autenticitatea primară a creaţiei este dicteul automat, cu alte cuvinte transcrierea rapidă, fără oprire ori cenzură a factorului raţional, a celor mai spontane senzaţii şi trăiri pornite din subconştient, prin asociaţii mentale netrucate, notate în stare nudă.

Cele mai importante principii ale avangardei ar fi aşadar: fronda împotriva închistării spiritului burghez, negarea vehementă a

întregului edificiu cultural artistic dinainte, aderenţa la procedee artistice care stimulează hazardul, ilogicul, absurdul, depăşirea barierelor dintre conştient şi inconştient, cu scopul de a se ajunge la acea realitate integrală pe care Breton o numeşte *suprarealitate* etc.

În literatura română avangarda s-a manifestat în diverse moduri şi modele estetice. Constructivismul, de pildă, pune sub semnul îndoielii modelele tradiţionale, mitizând în schimb tehnica modernă. Scriitorii constructivişti doreau să creeze forme noi, produse ale spiritului uman, care să nu aibă nicio legătură cu realitatea. În proză, constructivismul a militat pentru o sinteză a genurilor literare, apelându-se la procedee cinematografice, sau la tehnica reclamei luminoase.

Constructivismul a fost promovat de reviste precum „Contemporanul" (1924), „75 h.p". (1924), „Punct" (1924 – 1925), „Integral" (1925 – 1928), reviste ce au avut un anume impact în epocă. Reprezentanţii cei mai importanţi ai orientării au fost Ion Vinea, Marcel Iancu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Ion Călugăru etc.

Suprarealismul românesc a fost reprezentat de scriitori precum Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Victor Brauner, Geo Bogza, Saşa Pană, Gherasim Luca etc. Publicaţiile suprarealiste cele mai însemnate au fost: „Unu" (1928 – 1932), „Urmuz" (1928), „Alge" (1930).

Avangarda nu e nimic altceva decât un semn al unei imprioase nevoi de schimbare. Schimbare a mentalităţii, a procedeelor literare, a sensului valorilor. Acţiunea de primenire întreprinsă de avangardă, chiar dacă „şocantă" ori virulentă pentru habitudinile şi aşteptările unui receptor comod, a fost una purificatoare. De altfel, cum se ştie, în orice mişcare distructivă adastă o posibilă detentă creatoare, fapt observat, de pildă, într-un paradox, de scriitorul Ivan Bunin: „A distruge înseamnă a crea".

Avangarda şi-a asumat tocmai acest rol, de a refuza compromisul, de a demitiza orice poncife şi canoane estetice, de a întreprinde o radicală înnoire a limbajului poetic.

ILARIE VORONCA

Până la plecarea în Franţa, Ilarie Voronca a publicat în ţară zece volume de versuri, între care: *Restrişti* (1923), *Colomba* (1927), *Ulise* (1928), *Brăţara nopţilor* (1929), *Zodiac* (1930) etc.

Născut în 1903 la Brăila, Voronca moare la 5 aprilie 1946, la Paris. Studează la Facultatea de drept din Bucureşti. A debutat în

revista „Zburătorul” (1921) cu versuri ce păstrau în ele ecoul melancoliilor bacoviene, apăsătoare şi nevrotice. În 1926 pleacă la Paris, intenţionând să obţină doctoratul în drept, după ce, în urmă cu doi ani, în 1924 întemeiase, împreună cu pictorul Victor Brauner, revista dadaist-constructivistă „75 H.P”. Publică şi în alte reviste de avangardă („Punct”, „Integral”, „unu”).

Fără îndoială, creaţia poetică a lui Ilarie Voronca oglindeşte în propriile sale structuri principalele trăsături ale avangardei româneşti. Dacă versurile de început se înscriu în tonalitatea sentimentală şi melancolică a târgului provincial, pot fi întrezărite, totuşi, unele semne ale imagismului luxuriant de mai târziu, semne pe care Lovinescu, de pildă, le receptează ca atare, atunci când remarcă „facilitatea aproape prodigioasă de a se exprima în comparaţii şi imagini”.

Orientându-se spre constructivism, Voronca vădeşte, dincolo de practica unei scrieri fastuoase şi trepidante, certe calităţi de teoretician al literaturii. Poetul repudiază, în această perioadă, sensibilitatea sentimentală şi „dezagregarea bolnavă, romantică suprarealistă”, propunând modelul „ordinii, esenţă constructivă, clasică, integrală”. Construcţia poeziei trebuia să fie fundamentată, în viziunea lui Voronca, atât pe un concept al ordinii şi al geometriei suverane, cât şi pe principiul „liberei înşiruiri a cuvintelor”. Pe de o parte rigoare şi plasticitate ordonată, pe de altă parte o mare libertate de asociere a enunţurilor şi cuvintelor.

Volumul *Invitaţie la bal* e reprezentativ pentru o astfel de viziune şi concepţie lirică. Decorul poetic e reprezentat de viaţa trepidantă a metropolei, iar versurile sunt concentrate, constrase la maximum, oarecum ermetice, în timp ce densitatea imagistică are rolul de a sugera ritmul rapid al existenţei, dinamismul vieţii citadine: „Supapă ora în alamă şi zinc/ sângele face salturi de necrezut subteran/ acid pasul ca un cuvânt cub deschis/ câmpul între coaste curb sau plan. // Amazoană peste preerii în vis/ laţ gândul răsturnat în oglinzi/ zgomotele descresc ca preţul cerealelor”. Eterogenitatea imaginilor şi a obiectelor pe care le surprind liric vor să ofere cititorului impresia unei existenţe trăite febril, dar şi a asediului conştiinţei sub imperiul unor senzaţii năvalnice.

Poemul *Colomba*, în cinci cânturi, e o celebrare a fiinţei iubite, efectuată într-o trâmbă de imagini fastuoase, aproape delirante, de un fior al ineditului incontestabil. Femeia iubită este, astfel, „iarnă tăiată-n

fildeş cu norii-ntr-o căldare", „zvon răspândit în cerul strâns pe genunchi cu pled", „trup cu-arături cu-ntoarceri cu umăru-n fântână" etc. Sentimentul iubirii e o formă de trăire frenetică în cadrul unei naturi asimilate de simţurile îndrăgostiţilor cu patimă, o comuniune empatică ce transformă, cum precizează Ovid S. Crohmălniceanu sentimentele în „însuşiri fizice" („Ştiu clopotu-ntre coaste şi plantele marine, / grădină-n os săpată cu braţele-n lămâi/ ştiu fructele rotunde ca mersul tău şi pline/ de coacăze-n mireasma de buruieni în căi" sau „te-apleci şi-ntrebi privirea şi degetu-n licoare/ mă-ncerci ca pe un lacăt şi baţi ca-n lăicer/ genunchiul ca o uşă mă umple de răcoare/ şi sângele-n desfaceri se reazemă de cer").

În volumul *Plante şi animale*, poetul îşi exprimă aderenţa la frumuseţea naturii, în poeme ce alcătuiesc arhitecturi somptuoase de imagini. Nu e vorba propriu-zis de descrieri de natură aici, ci, mai curând de o mare capacitate de absorbţie senzorială ce se transpune în versuri plastice, evocatoare („în ierburi alunecă tăciunii din privirea vulpilor", „trandafirii opresc vântul în agrafa rochiilor", „prin gratiile cerului zilele se dau peste cap ca maimuţele", „botul vacilor adulmecă munţii ca alte ugere").

Comuniunea dintre fiinţa umană şi armoniile naturii e desăvârşită aici. Poetul celebrează, de asemenea, cu duioşie şi blândeţe, frumuseţile umile, lipsite de anvergură: „Ce melodios e piciorul asinului/ ca un deget copita mică atinge clapele pietrelor/ coapsele au o legănare în mers ca apele/ asinul cunoaşte pleoapa potecilor" (*Priveşte*).

„Miliardar de imagini", cum l-a caracterizat Lovinescu, Ilarie Voronca recurge la metaforism ca la o modalitate de eliberare a resurselor subconştientului. G. Călinescu găsea la Voronca o „voluptuoasă receptivitate senzorială, un simţ al plasticii cuvântului excelent şi o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepţie".

Pe de altă parte, poetul consideră că între trăire şi cuvânt există o inacceptabilă inadecvare, o incompatibilitate ce ţine de natura diferită, şi chiar opusă, a celor două entităţi: „Hotărât lucru, între ceea ce se petrece în noi şi ecoul fragmentar al cuvintelor, e o diferenţă de voltaj, e o insuficienţă aortică (...). Dacă rostul cuvântului nu ar fi decât de a reproduce, atunci de la început reproducerea e minciunioasă. Iubesc în meşteşugul scrisului tocmai slăbiciunea lui, neputinţa de a

reda cu precizie (precizia e întotdeauna îngâmfată şi corsetul, fie el al matematicii, fie al prostituatei, îmi repugnă) ceea ce gândul a iscodit, ceea ce într-o scăpare impalpabilă, nebuloasa din mine sau din spaţiu a lăsat să se întrevadă".

Ilarie Voronca e unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai avangardismului românesc, prin creaţia propriu-zisă, dar şi prin vocaţia sa de teoretician al literaturii.

Ulise (*Fragmente*, *I şi IV*)

Titlul poemului nu este deloc întâmplător, în măsura în care eul liric se defineşte pe sine prin periplul pe care-l efectuează într-o realitate polimorfă, descentrată şi haotică, în care singurul fir ordonator e obsesia vizualizării unor noi spaţii, a descoperirii unor teritorii noi, a circumscrierii unor senzaţii inedite.

Poetul e aşadar un alter-ego al eroului homeric, un ins de o mare disponibilitate afectivă şi senzorială, ce trăieşte prin toţi porii lumea, cu toate aspectele sale, de o uluitoare vehemenţă a empiricului. Evident, sintaxa textului poetic nu transcrie întocmai sintaxa lumii, dimpotrivă se petrec numeroase distorsiuni şi falii între cele două domenii. Imaginarul poetic e, adesea, incongruent, sinuos, eliberat de ordinea realului, resemnat la statutul unei refracţii, mai curând decât al unei reflecţii a lumii în structurile textului.

G. Călinescu surprindea, în *Istoria*… să tocmai un astfel de imagism abundent, prin care sunt absorbite în structurile textului liric detalii disparate, forme dispersate ale unei realităţi proteice: „În limitele acestui imagism nu se poate tăgădui lui Ilarie Voronca o voluptuoasă receptivitate senzorială, un simţ al plasticii cuvântului excelent şi o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepţie. De fapt, câtă impresie poetică este, nu vine din metafore înţelese ca nişte analogii. Poezia stă în numărul extraordinar de obiecte şi fiinţe al căror inventar s-ar putea face, care sunt evocate de poet cu o voluptate extatică".

Nimic mai străin spiritului lui Ilarie Voronca decât încremenirea într-un tipar, inerţia, starea pe loc ori retractilitatea. Poetul e, dimpotrivă, un spirit pentru care explorarea e o formă de viaţă şi asumarea concret-senzorială lumii o manifestare a unei propensiuni spre noutate, spre inedit, spre zone cu totul necercetate înainte.

Pe de altă parte, Voronca e şi un poet al vieţii moderne, cu toate datele inerente acestei condiţii: ritmul trepidant, alert, multitudinea de

aspecte ale realului ce se înfăţişează ochiului aproape instantaneu, succesiunea rapidă a evenimentelor, dinamismul mişcărilor – exterioare şi interioare, ca în următorul fragment: „Îţi închin un imn ţie veac al mediocrităţii/ nu mai vânăm ursul sur prin munţii Americii (...) / clădim un cer peste acoperişuri ca mădulare/ pe bulevarde sirenele, autobuzele/ cum acompaniază concertul prin fără fir/ veac al asigurărilor şi al reclamei luminoase/ e ora când englezii o aplaudă pe raquel meller/ şi refuză buchetul de violete/ aruncă lumini jocurile de ape/ scrâşnesc din dinţi marile cotidiane/ şi iată: agenţii companiilor de afişaj/ primenesc rufăria zidurilor".

Poetul e asemenea unui profet ce priveşte însă în viitor, încercând să refacă traseele propriei sale memorii şi dimensiunile percepţiei sale uluitor de atente la detalii, dar şi la fizionomia întregului existenţei.

Ca orice adept al avangardei, Voronca nu mai aderă la imaginea poetică tradiţională, marcată de ordine, armonie şi echilibru, tocmai pentru că o astfel de imagine e resimţită ca falsă, idilică şi convenţională. Poetul apelează, dimpotrivă, la imaginea convulsivă, asimetrică, sfărâmând armonia idilizantă a versului tradiţional şi desfigurând sintaxa proprie, să zicem, simbolismului.

Elocventă în acest sens e partea a patra a poemului *Ulise*, în care regăsim frenezia senzorială atât de caracteristică lui Voronca. E vorba de descrierea unei pieţe de legume, o descriere abundentă, în care formele şi aromele se împletesc într-un peisaj cu un relief luxuriant, iar comparaţia enormă ori, dimpotrivă, de mare rafinament, e figura stilistică privilegiată: „te opreşti la vânzătoarea de legume/ îţi surâd ca şopârle fasolele verzi/ constelaţia mazării naufragiază vorbele/ boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi în bănci/ ca lotci dovleceii îşi vâră botul înaintează/ amurgesc sfeclele ca tapiţerii pătrunjelul mărarul/ iepuri de casă ridichii albi pătlăgelele/ vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii transilvănencelor/ în broboade de mângâieri cristale paşii/ conopidele cât omăt întârziat pe boschetele de şoapte/ şi sticle cu apă minerală morcovii oglinzi fluviul (...)".

Imnul închinat cartofului ne oferă, s-ar zice, o contrapondere a deschiderii nelimitate spre lume din prima parte. Elogiul adus acestei legume umile se transformă într-o alegorie imagistică a întregii vieţi ce se regăseşte, condensată, în trupul neînsemnat al tuberculului.

ION VINEA

Poet, prozator, traducător şi ziarist, Ion Vinea înfiinţează, încă în 1912, împreună cu Tristan Tzara şi Marcel Iancu, revista „Simbolul", în care debutează, de altfel, cu poezii originale şi traduceri. În 1913 începe colaborarea la „Noua revistă română", apoi la revistele „Facla", „Rampa" şi „Seara". De asemenea, colaborează la reviste precum: „Chemarea", „Cronica", „Gândirea", „Adevărul literar şi artistic" etc. Conduce, între 1919 şi 1931 cea mai importantă publicaţie a avangardei literare româneşti, „Contemporanul". Debutează editorial cu volumul de proză *Descântecul şi flori de lampă* (1925). În 1930 apare un alt volum de proză, *Paradisul suspinelor*. Poeziile publicate de-a lungul timpului în periodice vor fi strânse în volum abia în anul morţii scriitorului (*Ora fântânilor*, 1964). Tot postum e tipărit şi romanul *Lunatecii*, conceput încă în deceniul al treilea al secolului XX. Ion Vinea a fost şi un remarcabil traducător din literatura engleză. Marian Papahagi consideră că „în întregimea ei, opera lui Vinea poate fi înţeleasă ca un joc al unor măşti pe care scriitorul le-a purtat sau abandonat, semn al unei accentuate tendinţe spre dismulare, care sorteşte însă scrierile sale unei permanente şi fecunde deschideri".

Ceea ce este extrem de important e faptul că Ion Vinea şi-a dublat fervoarea lirică printr-o deloc neglijabilă activitate de teoretician literar. Literatura însăşi îi pare scriitorului greu de acceptat, din unghiul lipsei de autenticitate pe care o provoacă. Ea nu poate reda întru totul realitatea, deci e repudiabilă sub aspectul adevărului estetic. Uneori, formulele sunt abandonate, „pentru simplul fapt că au devenit formule" (Marian Papahagi).

Pe de altă parte, timbrul poetic melancolic, retractat în sine al multor poeme ale lui Ion Vinea se dovedeşte a fi unul împrumutat; nu sunt greu de identificat, de pildă, accentele argheziene în versuri precum: „Să chemi din alte timpuri uitatele greşeli, / să-ndemni tăcerea moartă din tine, să cuvinte – / şi-n spaima ta să pregeţi din nou şi să te-nşeli, / – acelaşi om de lacrimi, de rugi şi jurăminte – / când mutele vedenii plutind fără puteri/ în soarta ta sunt încă şi nu sunt nicăieri" sau: „De ce din drum vă-ntoarceţi, minute de demult? / Roi viu de nicăierea, purtat de-un cânt din vremuri/ şi-al cărui viers din urmă n-am stat să-l mai ascult, / de ce-i trezeşti din moarte şi-n inimă mi-l tremuri/ şi-mi tulburi resemnarea cu vanul lui tumult".

Autentica revoluţie a sensibilităţii ar consta, crede Ion Vinea, în „deliteraturizarea" poeziei. Poezia e un mijloc de comunicare extrem

desubtil, ce nu are nevoie de aportul/ suportul cuvintelor pentru a exprima inefabilul afectiv. Pentru a înregistra în modul cel mai autentic simţirea şi vorbirea de toate zilele, poetul recurge la cuvinte umile, lipsite de pondere figurată, cuvinte ce-şi păstrează sensul lor propriu: „Am rătăcit împreună pe urma paşilor pierduţi. / De o săptămână a plecat şi muzica din chioşc – pe vile s-a tras doliul/ verde al storurilor şi creşte liniştea din ospătăriile pustii şi fiorul rece al fântânilor. / Îndărătnici la chemarea trenurilor – am întârziat. / Şcoala de tir şi de înot părea uitată, de zeci de ani uitată sub/ desfrunzirea curcubeului sfâşiat de arbori. / Paznicul a fost atât de mirat – a descuiat cu o cheie grea lacătul lanţului şi ne-am dat seama că pe lanţuri mucenise toamna. / Şi ne aduse rufe reci, într-un şir de chilii din care am ales două" (*Pe urma paşilor*).

Poezia lui Ion Vinea se situează între realizare şi irealizare, între neant şi epifanie, între absenţă şi prezenţă. Ea e o încercare a poetului de a-şi examina propriile limite, propriile trăiri subconştiente, la lumina conştientului.

Chei

Creaţia lui Ion Vinea a avut o traiectorie destul de sinuoasă, de la simbolismul începuturilor, la avangardismul vehement de mai târziu. Matei Călinescu precizează că „s-a vorbit, în legătură cu poezia lui Vinea, de rezervă, discreţie, aparentă răceală, cerebralitate, înregistrate, însă, nu ca nişte calităţi prime, ci ca forme de reacţie faţă de un fond sentimental foarte puternic. Intuiţia e adevărată. Poezia lui Vinea, în ceea ce are ea mai specific, este poezia unei regresiuni: confesiunea se abstractizează, elanul emotiv se depersonalizează".

Poezia *Chei* e una dintre creaţiile reprezentative ale lui Ion Vinea, atât sub raportul viziunii artistice, cât şi sub acela al limbajului poetic. Regăsim aici toate datele liricii avangardiste, de la cenzurarea emoţiei lirice ori reducerea la maximum a fiorului afectiv, la esenţializarea conţinutului şi imagistica inedită.

„Impresionismul intelectualizat" de care vorbeşte Şerban Cioculescu se completează în această poezie printr-o însumare a unor imagini din sfere cu totul diferite, a unor metafore de maximă plasticitate, prin care autorul caută să redea nu suprafeţele lucrurilor, nu aparenţele lor liniştitoare, ci, mai curând, esenţele şi latenţele lor, acele dimensiuni semantice şi ontologice apte a le conferi o identitate adâncă.

În decorul marin desenat în peniţă fragil-muzicală poetul imaginează un timp al înserării, pe jumătate real, pe jumătate fabulos, în care umbrele lucrurilor se profilează ezitant, iar stelele „sfinţesc”.

Decorul e mai curând un pretext pentru revelarea pe pânza poemului a unui trecut imemorial, în care se presimte un zvon de apocalipsă, de stingere a lumilor: „În portul vechi pogoară arborii numai noaptea, / din umbre se aleg păunii cu aripi de vânt, / aici se sfinţesc stelele fără pânze ale trecutului. // Cum s-a ivit de nicăieri în loc/ unde s-au limpezit şi au stătut furtunile/ corabia-fantomă cu fulgerul ei mort/ scăldată în veninul verde al orelor…”

Peisajul cu sugestii marine pe care îl desemnează Vinea are, în ciuda sugestiilor sale de concret empiric, o anume de-materializare; el stă sub semnul idealităţii, al renunţării la detaliu în favoarea unei idei poetice totalizante, aptă să redea sensul decorului. Alăturările inedite de termeni ne transpun într-o lumină spectrală, cu imagini parcă halucinante, onirice, lipsite de orice pondere existenţială. Un fel de sinestezie aşezată sub semnul oniricului se străvede aici, în aceste tablouri fluctuante, mereu schimbătoare, marcate de indeterminare şi cu reflexe fantaste („Rar în vioara de pământ a digului/ fiorii aiurează aria frigurilor. / De farul orb stâncile păstorite/ pasc liniştile ce visează fanfare lungi de undă. / Pe treptele de mătase s-au prăfuit lunar sunetele. // E somnul lanţurilor roşii prin stingerea vremurilor, / e toamna pietrelor în podgoria beznelor, / e ochiul de cocleală al veşniciei/ în care s-au înecat poveştile”).

Poemul se încheie într-o notă funebră, anticipată, de altfel, de cele câteva imagini cu iz de apocalipsă de la început. De altfel, frecvenţa termenilor cu sugestii thanatice e destul de mare, de la „umbre”, „noaptea”, „corabia-fantomă”, „fulgerul ei mort” etc. la „stingerea vremurilor”, „ochiul de cocleală al veşniciei” sau „podgoria beznelor”.

Finalul închide acest univers al umbrelor într-un cerc din care nu se poate ieşi, un cerc infernal şi tautologic, parcă, retranşat perfect în sine („La judecata din urmă/ de-aci au pornit sicriele”).

Fără a-şi cenzura cu totul fiorul elegiac, Ion Vinea construieşte în poemul *Chei* un peisaj spiritualizat la maximum, oniric şi himeric, peisaj marcat de disoluţie şi degradare continuă.

XIII. Ora fântânilor

Poezia *Ora fântânilor* se impune, în primul rând, prin desenul ei

delicat, de stampă japoneză, cu liniile detaliilor epurate de orice freamăt empiric. Doar conturul lucrurilor e desemnat în tuşă fragilă, diafană, aproape imaterială. Versurile, purificate de orice emoţie, eliberate de freamăt afectiv, au o limpezime extremă, o transparenţă şi o suavitate imagistică ce mărturiseşte seninătatea viziunii şi a atmosferei lirice.

Momentul pe care îl transcrie autorul e unul al liniştii cosmice, al reculegerii în faţa spectacolului unei naturi înfiorate, calme, serafice. E, ca în *Sara pe deal*, de pildă, un moment ce reiterează geneza lumilor, cu răsărirea stelelor marcate de linişte atemporală şi cu o seninătate a viziunii parcă aspaţială („Oră de linişti stelare, / clar semn de lumi fără nume, / largul în ambru şi-n jar e, / Thalassa-n ritmuri apune").

Imersiunea în „ora de linişti stelare" se însoţeşte, în cugetul poetului, de un moment al echilibrului interior, al regăsirii identităţii sale profunde, a fiinţei lăuntrice autentice, care adastă îndărătul gesturilor profane, de fiecare zi.

Liniştea ce pogoară asupra lucrurilor şi fiinţelor se insinuează treptat în sufletul poetului, marcat de înfiorare în faţa misterului nocturn.

Între armonia celestă şi armonia lăuntrică se instaurează o corespondenţă intimă, semnele lumii se lasă ghicite în lumina lor adevărată, simbolică şi tainică în acelaşi timp, cugetul e „gol şi curat", pentru că şi-a regăsit pacea dintâi, neprihănirea ce îi permite să vadă, dincolo de aparenţe, esenţele pure: „Vocile sfânt de curate, / frunţile pure şi ochii, / cugetul gol şi curat e, / clopote când legănate/ trec în nunteştile rochii".

„Ora fântânilor" e ora când glasul naturii capătă tonalităţi sacrale şi se întâlneşte, în cugetul poetului, cu armonia gândului profund. Umbrele sunt parcă diafanizate, obiectele lipsite de pondere iar echilibrul între om şi natură e desăvârşit. Poetul traduce acum, în cheie lirică, semnele naturii aflate sub imperiul misterului şi al tainei nesublimate: „Ora fântânilor lunii, / – înger – şopteşte prin umbre/ vorbele rugăciunii/ netălmăcite şi sumbre".

Ora fântânilor e un pastel interiorizat, transcrierea unui peisaj spiritualizat de un eu liric ce-şi găseşte, sub auspiciile tăcerii cosmice, atemporale, echilibrul şi armonia.

XIV.

XV. GEO BOGZA

Geo Bogza s-a manifestat de la începuturile sale literare ca un aderent fervent al avangardismului, un scriitor ce şi-a asumat propria creaţie din perspectiva trăirii intense, autentice a vieţii, dar şi prin prisma transcrierii unor experienţe inedite, necontrafăcute. Scriitorul a editat revista „Urmuz" în 1928 şi a colaborat la publicaţii ale epocii precum „Bilete de papagal" sau „unu". Volumele de versuri *Jurnal de sex* (1929) şi *Poemul invectivă* (1933) se remarcă prin coloritul intens al emoţiei lirice, prin intensitatea implicării eului în text şi, mai ales, prin aspectul de frondă al imaginilor lirice.

Ceea ce impresionează aici e tocmai efortul lui Bogza de a înregistra emoţia „în stare sălbatică", cu o intensitate a notaţiei extremă. Poezia de acest tip e una născută din nevoia de legitimare estetică şi de autentificare a scrisului văzut ca transcriere nudă, netrucată a unor adevăruri esenţiale ale fiinţei, a unor experienţe-limită. E o poezie ce denunţă „abuzul de inconştienţă" şi preschimbarea inspiraţiei în „îndeletnicire egoistă". Geo Bogza pledează, în fond, pentru o elementaritate a poeziei, în sensul întoarcerii la lucruri, la natură, la omul simplu, aparent banal: „Va trebui ca poezia să devină elementară în sensul în care apa şi pâinea sunt elementare. Atunci se va petrece o întoarcere epocală a poeziei la viaţă. Atunci toţi oamenii vor avea dreptul la pâine şi la poezie".

Relaţia poetului cu lumea e aşadar una tensionată, născută din revoltă şi deznădejde, dintr-o anume solemnitate a viziunii şi din gestul simplu al întoarcerii la elementar. Criticul Dan Cristea a surprins foarte limepede aceste aspecte ale scrisului lui Geo Bogza: „Împotrivirea, răzvrătirea sau deznădejdea sufletului cheamă în scrisul său imaginile reconfortante ale măreţiei omului şi universului, producând liniştea, calmarea şi consolidarea spiritului. Terapeutica grandiosului, tema devenirii prin contopirea cu priveliştile frumoase ale lumii, metamorfoza revoltei în viziune solemnă şi izbăvitoare reprezintă o parte din revelaţiile pe care i le oferă spectacolul bogat al realităţii".

Geo Bogza a abordat, în acelaşi spirit avangardist al revoltei şi autenticităţii relatării şi *reportajul*, care este înţeles „ca o şcoală a vieţii adevărate prin care trebuie să treacă orice scriitor care vrea să fie un autor viu, în ale cărui cărţi să se zbată de la pagină la pagină, viaţa". Cele mai cunoscute reportaje, de la *Ţări de piatră*, *de foc şi de pământ* din 1939, până la *Cartea Oltului* (1945) pornesc din intenţia de a

cuprinde în adâncime şi în extensie o întreagă lume, cu trăsăturile sale particulare, în spiritul autenticităţii şi adevărului.

Sentimentul comunicării cu lumea şi al refuzului încremenirii, credinţa simbolică în valorile absolute sunt de găsit şi în volumul *Paznic de far* din 1974. Aici, realitatea şi versul sunt entităţi congenere, poetul creându-şi un spaţiu al său, propriu, în care oficiază, dezvăluind marginea de taină a lucrurilor, existenţa lor înfiorată. Criticul Aurel Sasu precizează că „opera lui Bogza tinde către o cuprindere în adâncime a lumii şi propune ca soluţie spaţiul somptuos al unor existenţe exemplare. În felul acesta literatura devine creaţie, în sensul originar al cuvântului, sugerându-ne o posibilă evoluţie pe coordonatele largi ale cunoaşterii arhetipale, sau, cum ar spune autorul, prin statui (...). Universul lui Bogza se naşte nu prin estompare, ci prin sublimare".

Spirit nonconformist, ce a refuzat dintotdeauna încremenirea în tipare şi care, totodată, şi-a asumat autenticitatea ca terapeutică a scrisului şi a existenţei, Geo Bogza ni se revelează deopotrivă ca un *scriitor* şi ca o *conştiinţă* a vremii lui.

XVI.

XVII. *Descântec*

Poetul Geo Bogza a trăit şi a scris întotdeauna cu conştiinţa că şansa lui e aceea de a-şi asuma cu luciditate propriul destin. Destinul e, crede Geo Bogza, situat între două „incendii", „lumea de dinafară" şi „lumea de dinlăuntrul nostru" şi de aceea singura şansă a eului de a se situa într-un spaţiu optim în faţa celor două dimensiuni ale „arderii" e luciditatea, o luciditate necruţătoare, corozivă, neconcesivă.

Literatura lui Geo Bogza porneşte aşadar dintr-un impuls demistificator şi, oricât ar părea de ciudat, în acelaşi timp întemeietor. Pe de o parte scriitorul pune sub semnul întrebării chiar resursele literaturii de a transcrie în mod autentic relieful realităţii, pentru că ar deturna conflictul „pe un plan de dulce şi scăzută înţelegere", constituind o „lunecare comodă în satisfacţii".

Autorul crede, în spirit avangardist că menirea artistului nu e de a „povesti" viaţa, de a reda fluxul existenţei, ci de a o trăi, scrisul devenind astfel o modalitate de acţiune şi de trăire, de asumare în mod direct a experienţelor empirice cele mai diverse: „O exasperare şi acţiune. O exasperare împotriva fiecărui lucru pe care îl învingem şi nu i ne supunem. Totul cu o intensitate, cu un tumult făcând ravagii".

Mecanismul semantic şi finalitatea poeziei *Descântec* porneşte, s-ar spune, dintr-un impuls demitizant la adresa unei realităţi confortabile, cu sensuri prestabilite, o lume în care obiectelor le corespund cu o prea mare stricteţe înţelesuri unilaterale.

Descântec de dragoste, poezia are o sintaxă fracturată şi o morfologie bizară, cu cuvinte inventate, cărora cititorul nu le poate bănui înţelesul. În această poezie, în locul unei semnificaţii unitare ori măcar coerente, înţelesurile se organizează în cercuri concentrice, ce se multiplică la infinit, în oglinzile paralele ale versurilor.

Se produce în acest mod un fel de dispersare a percepţiei lirice, în timp ce lectura devine sinuoasă, problematică, neunitară. Limbajul poetic îşi asumă o stare de criză, iar cititorul trebuie să refacă mereu traseul sensurilor, să revină la punctul de pornire, să-şi reconsidere propriul orizont al aşteptării.

Radicalitatea limbajului, viziunea halucinantă, ruperea legăturilor dintre cuvinte – sunt modalităţile de expresie cele mai importante ale poemului. „Hau! Hau! Hau! / rota dria v-au/ simo selmo valen/ fată cu păr galben/ vermo sista dur/ aici împrejur/ Klimer zebra freu/ nici tu/ nici eu/ rugări lui Dumnezeu/ klimer zebra freu/ ci noi/ o noi/ în noi/ da noi/ trebun cimat dur/ larg/ larg/ bolile se sparg/ durerile de cap/ leac ceresc/ în piept cresc/ simo selmo valen/ fată cu păr galben".

Imaginile poetice sunt – dincolo de invenţiile lexicale stranii ce le generează – de o anume diafanitate. Repetiţia cuvântului „noi" are darul de a induce atmosfera de vrajă, de armonie, de incantaţie afectivă în aceste versuri de extracţie pur avangardistă.

CAPITOLUL XIII

CERCUL LITERAR DE LA SIBIU ŞI „GENERAŢIA RĂZBOIULUI".

Ion Negoiţescu

Ion Negoiţescu este, s-ar spune, un poet de stirpe mateină, cu toate implicaţiile şi atributele ce ar decurge de aici: voluptatea dicţiunii, extazul rostirii poetice învăluitor ceremonioase, încifrarea sensurilor, cultivarea metaforelor rare, folosirea unor cuvinte şi expresii insolite, de mare impact afectiv, inteşectualizarea expresiei etc. Dacă toate aceste repere permit o anume circumscriere a poeziei lui Negoiţescu, stabilind un oarecare gen proxim, anumite filiaţii şi accente cu caracter mai general, se pot degaja, pe de altă parte, unele trăsături particulare, unele inflexiuni specifice, un ton oracular-orfic ce

reliefează dimensiunile originalităţii scriitorului.

Se impun, în acelaşi timp, câteva observaţii care vizează limbajul poetic, aspectul formal al acestor creaţii. Astfel, cu greu se poate susţine ideea facilităţii poemelor lui Negoiţescu, pentru că sensurile se lasă decodificate doar în urma unui efort intelectual, o lectură globală, sintetică fiind insuficientă şi ineficientă pentru extragerea tuturor semnificaţiilor lirice. Poemele din volumul *Sabasios* (1991) sunt elocvente în privinţa modelării unui mod de înţelegere a creaţiei, dar şi în perspectiva intuirii unei tehnici poetice cu totul personale.

Arhitectura poeziilor e alcătuită, astfel, dintr-o aglutinare de metafore în aparenţă aleatorii, disparate, dar, în fond, de o evidentă coerenţă. Imaginile lirice, de o mare pondere semantică în sine, capătă un contur translucid, o carnaţie diafană şi un relief tremurător prin juxtapunere, prin structurarea lor în direcţia comunicării nu atât a unei semnificaţii clare şi distincte, cât mai mult în sensul sugerării unor trăiri pe cât de nuanţate pe atât de expresive. Stările poetice trasate de I. Negoiţescu îşi pierd, parcă orice relaţie cu un referent prea lămurit, se eliberează de suportul emoţional al empiriei, pentru că, prin exerciţiul metaforic, prin orchestrarea savantă a imaginilor, stările afective sunt geometrizate, închise în perimetrul conceptelor lirice, intelectualizate, cu alte cuvinte. Deşi stările afective îşi pierd, prin traducerea lor în metafore hieratice şi simboluri alura lor apodictică, ele fiind transferate într-o sferă a esenţelor, cu greu s-ar putea vorbi, însă de o eludare a sentimentului, de o epurare totală a sa: „Un rai înnobilat prin ceţuri scumpe/ sau dogmă de azur în asfinţire/ oglinzi îndurerând mă rătăcise/ de numere cu dăruită liră/ cu măşti ferindu-i virtuos acordul/ nădejdii pavăză şi destrămării/ găteală pericidă sumeriană/ din văi nesomnul îmi orna trufia”.

Departe de a se înscrie într-o tradiţie a liricii personale ori intimiste (caracterizată de recursul la amintire, la detaliul biografic ori de notarea avatarurilor unui destin), poezia lui Negoiţescu e una „obiectivă”. Detaşarea, asumarea unei măşti, obiectivarea sunt procedee ale unei conversiuni a trăirii, sunt semne ale elaborării, ale geometrizării afectelor. Alura barocă a imaginilor lirice, aglomerarea metaforică sugerează o anume redundanţă a discursului, dacă această impresie de luxurianţă imagistică, de policromie nu ar fi atenuată de prezenţa, mereu bănuită, a unui sens ordonator, a unei dimensiuni ontice şi etice care adună disparitatea imaginilor într-un punct de

convergenţă ce redă poemelor o structură internă coerentă. În acelaşi timp, semnificaţia poetică nu este transpusă în mod direct, nemediat, dintr-o primă şi definitivă tuşă lirică, ci este mijlocită de inserţia elementului raţional, a intelectului. Cu alte cuvinte, cititorul trebuie să depăşească două obstacole ale lecturii: el trebuie să delimiteze din abundenţa metaforică un sens poetic, o idee, o viziune şi, pe de altă parte, să interpreteze, să decodifice acel sens încifrat, „secund", cum s-ar zice.

Spaţiul pe care îl articulează poemele acestui volum este unul eteroclit, dens, guvernat, cu toate acestea, de câteva teme recurente, ce revin obsesiv, remodelate şi reordonate: melancolia, moartea, înserarea, solitudinea, dihotomia spirit/ carne etc. Atmosfera pe care o respiră aceste poeme oferă sugestia diafanităţii şi graţiosului; este o atmosferă în care visul se suprapune realului, ficţiunea ia locul realităţii, iar cuvintele, somptuoase, grele de miresme, convertesc prozaicul în hieratic, transfigurează obiecte dintre cele mai banale: „om rătăcind printre pulberi deodată lume văzum/ cum spre apus într-o lebădă stearpă şi blândă căzu/ lebăda cea mai regală pe sângele verdelui Styx/ ori în răsfăţ de flamanzi prin galbene sfere stagnând/ frântă-n secţiunea de aur lebăda sub legământ/ ori cu palmieri sub asceţi cu smirnă şi ceară-n văpăi".

Poezia lui I. Negoiţescu oscilează, s-ar părea, între concretul frust şi regimul iluziei, conturându-se un spaţiu privilegiat, difuz, clar-obscur, nedefinit, al visului, teritoriu resimţit cu o calmă fervoare ca alternativă la elocvenţa şi stridenţa realului, perceput, aşadar, ca sursă de iluminare şi beatitudine ontică. Contururile tremurătoare ale acestui univers al iluziei şi visului închid în ele, dincolo de ambiguitatea semantică pe care o conţin, ori dincolo de aspectul carnavalesc şi de jubilaţia imagistică, un sens mai adânc, acela al sublimării tragicului existenţial prin alternativă onirică şi ludică ori prin jocul (elaborat) al imaginaţiei. Racordarea la vis şi imaginar, travestirea realităţii în arabescurile iluziei, simbolistica măştii nu reduc cu nimic din gravitatea esenţializată a poemelor, din alura tragică a rostirii şi trăirii poetice, doar că trăirile şi obsesiile autorului nu sunt exprimate prin mijloacele confesiunii nude, prin expunere narcisiacă ori retorică, ci printr-o expresie travestită, mediată. Identitatea poetului cu sine pare astfel dereglată, pentru că există o anume voluptate a ieşirii din limitele eului, a ek-stazei şi dedublării în

aceste poeme autoscopice fără a fi „personale", autobiografice în absenţa referinţelor de acest tip („asemeni şi rare ţărmul meu sunt cuvinte/ spre larg mult mai dure-l contrag/ şi clarurі îl rod peste coame foşnind/ le tulbur contactul impuber suind/ instinctul de linuri pe schema de fag/ nu dăinuie somnul aduceri aminte/ purpuriu curge-n spectre un areopag/ freatic prin hume o gură vuind/ se-apropie simţuri ce-şi caută veşminte" – *Viaţă particulară*).

E, se poate soune, evident aspectul ermetic al unor poeme, incidenţele cu lirica lui Ion Barbu fiind, în această privinţă, extrem de elocvente. Interesante sunt trimiterile mitice, abstractizate până la sublimarea semnificaţiei, ca şi demersul metapoetic pe care îl acreditează autorul. Valenţele orfice ale poeziei lui Negoiţescu, ca şi discursivitatea absorbită de atenuarea referenţialităţii cuvintelor, se traduc şi prin recursul la mit, perceput ca un recul din faţa istoriei agresante, o retragere în primordialitate, în atemporal, în esenţialitate. Poezie estetizantă, uneori ermetică, lirica lui I. Negoiţescu încadrează, în aspectul metaforic al versurilor, în construcţiile de o graţie gravă, şi un secret cod etic al creatorului ce pendulează între tentaţia abisului şi purificarea prin artă, prin jocul poetic, precum în poezia cu titlu sugestiv *Ecce homo*: „de caută concretul să-l urce la concret/ prin melcul de lumină al golului secret/ la sud la sud cu spinii pe al şi oleandri/ frânghia prin viscere ca omul din Hawaii/ din care ochiul umbrei perpetuu le derivă/. mobile cuburi sfere şi timpul în muzeu/ culoare spre culoare compune după tact/ un ibis aţintindu-şi lăuntricul abstract".

Poemele lui I. Negoiţescu stau, fără îndoială, sub semnul elaborării, al construcţiei atente, migăloase, în ciuda aspectului aparent aleatoriu al imaginilor. Aparent, întrucât desfăşurarea entropică a cuvintelor şi metaforelor, ca şi juxtapunerea unor sintagme incongruente (trimiţând la dicteul suprarealist) sunt ţinute mereu sub control; hazardul e „planificat", haosul mereu dirijat, orchestrat în direcţia obţinerii unui efect poetic. Se poate vorbi, sub raportul limbajului liric, de un aspect descriptiv al poemelor. Pe de altă parte, strările poetice sunt caligrafiate cu graţie manieristă, în registru estetizant şi într-un discurs marcat de o atmosferă crepusculară. De altfel, unui lector atent nu-i poate scăpa expresivitatea unor metafore sau construcţii metaforice, chiar extrase din ansamblul poematic: „se-apropie simţuri ce-şi caută veşminte", „împărăţia geometrilor",

„întinderea-nvrăjbită a limitei” etc.

Prin tonalitatea ei, oraculară, orfică, prin acurateţea intelectualizantă a metaforelor şi prin regia subtilă a scenariului poetic, poezia lui I. Negoiţescu e o revelaţie în ansamblul activităţii distinsului şi distinctului critic şi exeget al literaturii.

Ştefan Augustin Doinaş

În fiinţa literară a lui Ştefan Augustin Doinaş convieţuiesc, într-o armonie desăvârşită, două dimensiuni aparent distincte, dar, în fapt, consubstanţiale, în măsura în care ele sunt rodul aceloraşi opţiuni poetice şi filosofice urmate cu extremă consecvenţă de-a lungul timpului; e vorba, mai întâi, de o riguroasă, aplicată şi, mai cu seamă, fermă conştiinţă a poeziei şi, în al doilea rând, de o viziune poetică, cu alt cuvânt o practică a scriiturii întru totul armonioasă şi de o lămuritoare coerenţă.

Mereu încercat de tentaţia autodefinirii, a explicitării de sine, poetul a căutat să-şi impună câteva adevăruri perene, în virtutea unui clasicism esenţial, subsumabil temperamentului său de stirpe apolinică. Lirica lui Ştefan Augustin Doinaş prinde contur dintr-o nevoie imperioasă de armonie şi raţionalitate, căutându-şi efigiile în valorile poeziei dintotdeauna, care sunt retranscrise cu o „umilitate” ce dă sens acelui „epigonism major” despre care face vorbire poetul într-un pasaj eseistic: „marile adevăruri s-au rostit de mult şi rolul artistului de azi e doar acela de a furniza o nouă formulare a lor”. Poetul, artistul în genere, reia marile adevăruri şi mituri ale umanităţii, refuzându-şi orgoliul invenţiei şi asumându-şi doar acel ingeniu oarecum exterior, formal, al remodelării, rescrierii, refacerii unor modele originare. Această concepţie despre poezie ca rezultat al interferenţei unor texte preexistente, ca produs intertextual poate fi, după Marian Papahagi, un argument decisiv al modernităţii lui Doinaş.

Pe de altă parte, între poetica şi poetica lui Ştefan Augustin Doinaş corespondenţele, ba chiar echivalenţele sunt cât se poate de explicite şi revelatoare. Astfel, unei concepţii despre poezie de nuanţă neo (sau post) clasică, ce mizează pe exemplaritatea toposurilor, pe rigoare expresivă şi apolinism formal îi corespunde o poezie de o amplă deschidere spre idee, nutrită de o viziune „eleată” (Ovidiu Cotruş) asupra existenţei. Exultanţa contingentului, elocvenţa policromă, proteică a realului se resorb în aceste poeme în esenţialitate şi nostalgie a originarului. Recursul la arhetip e, în fond,

resortul care pune în mişcare mecanismul poetic, precum şi tectonica imaginarului, imprimându-i o funcţionalitate estetică de o desăvârşită armonie, lucru observat, între alţii, şi de Al. Cistelecan: „Contactul ei (al poeziei lui Doinaş, n.n.) nu se realizează la nivelul de jos al aparenţelor, ci la cel ideal, al esenţelor. Nu lumea intermediază relaţia poetului cu absolutul, ci, dimpotrivă, acesta e cel ce mijloceşte între poet şi sfera concretului".

Cu alte cuvinte, mişcarea de relevanţă semantică ce generează lirismul doinaşian nu e una atât inductivă, cât deductivă, în măsura în care poetul, ca orice fiinţă livrescă, dar atinsă şi de fiorul orfismului, suprapune peisajului, realităţii empirice, un model poetic sau ontologic prestabilit, pe care relieful, mai mult sau mai puţin accidentat, al lumii se pliază, fapt ce exclude în chipul cel mai limpede stridenţa senzorială, exultanţa ori vacarmul afectiv. În acest fel, modelul e cel care dictează conformaţia viziunii, conferindu-i acesteia o substanţialitate de tip superior, elaborată, raţională şi, de ce nu, refrigerentă.

E, poate, semnificativ faptul că un prim (şi de tot aparent) contact cu textul doinaşian ne-ar putea produce impresia unei lirici consacrate suprafeţelor lumii, de anvergură, aşadar, extensivă, dar fără o dimensiune a profunzimii, a semnificaţiilor ultime, a originarităţii. O privire mai atentă, mai riguroasă îndreptată asupra textului poetic are să ne certifice că tocmai o astfel de dimensiune, a profunzimilor ontologice imprimă relevanţa cea mai sporită acestei poezii eliberate de impurităţile senzaţiei, dar nu mai puţin impregnate de fior existenţial şi de retorismul – mai curând subtextual – al interogaţiei etice.

Din aceste motive, jocul subtil între pretext (model poetic) – text şi subtext e foarte revelator pentru impulsul poetic al autorului, accentul semantic şi ontologic mutându-se, în modul cel mai limpede, de pe text pe subtext, poetul practicând o retorică a aluziei şi a subînţelesului, contrăgând tonurile în semiton şi estompând culorile în infinitezimalul cromatic al nuanţei. Nu e deloc deplasat de aceea dacă vom compara poezia lui Doinaş cu postura unui aisberg, căci, adesea, partea vizibilă, a semnificaţiilor aparente ale poemelor este şi cea mai restrânsă ca importanţă şi pondere, semnificaţiile cele mai elocvente, esenţiale fiind ascunse privirii noastre.

De altfel, s-a asociat, în mod adecvat, clasicismul formal al acestei poezii cu o tentaţie a abisurilor de sorginte expresionistă,

cântecul obârşiilor fiind intonat de poet cu o desăvârşită armonie şi rigoare melodică; din aceste motive, poezia lui Doinaş e mai puţin ancorată în geografia mundană, empirică, ea extrăgându-şi beneficiile dintr-o continuă pendulare între spaţiile submundane, originare, ori din cele supramundane, ale gândului, ale idealităţii, astfel încât vizionarismul lui Ştefan Augustin Doinaş e, pe de o parte, stihial, plasticizat ca întoarcere la origini şi, pe de altă parte, ca propensiune spre înalt, ca ascensiune spirituală, în versuri care caută să degajeze rădăcinile fiinţei, trasându-i totodată acesteia un contur esenţializat, utopic şi revelator: „atâtea lucruri stau muiate în origini/ cu partea lor cea mai sensibilă că restul/ pe care-adesea la-ntâlniri ni-l ning în palmă/ sunt hoaspele din spice treierate".

„Un tragic transfigurat, apolinic" (Mihail Petroveanu), poetul e stăpânit cu suficientă fervoare de fascinaţia Ideii iar drama lui e aceea de a nu avea acces la sublimităţile acesteia decât în rare momente fulgurante, în clipele privilegiate ale stării de graţie. Între demonia lumii, cu jocul ei imprevizibil de suprafeţe şi linii şi daimonul său interior, neliniştit şi neliniştitor, acela care-l redă unei condiţii esenţiale, eul liric îşi trăieşte dramatic propria condiţie, făurindu-se neîncetat pe sine, în oglinda aburoasă, învăluitoare, fascinantă şi geometrizantă în acelaşi timp, a versului.

Elegie în gamă majoră

Poezia *Elegie în gamă majoră* a fost scrisă în anul 1944 şi poate fi considerată o profesiune de credinţă, un crez estetic de o tulburătoare acuitate ontologică şi etică. Tonalitatea ce domină întreaga creaţie este solemnitatea, o solemnitate de ordin liturgic, cu inflexiuni grave ale vocii, cu înfiorarea austeră a cuvântului ce presimte în realitatea convulsivă mistere nepătruse. Punctul de plecare al poemului este, de altfel, porunca a doua a decalogului, într-o transcripţie lirică gravată pe fondul sentimentului iubirii, un sentiment ce are rezonanţe tulburătoare, fundamentale în conştiinţa adolescentului.

Evident, există aici un amestec de nedesfăcut de voluptate a clipei prezente şi de miraj al imaginarului amintirii. Clipa de beatitudine erotică, filtrată în retortele memoriei, capătă irizări ale misterului primordial, e abia întrevăzută de imaginaţia plastică a poetului, şlefuită de valurile vremii: „Să nu-ţi faci ţie chip cioplit din mine/ Şi nici să nu te-nchini sub fum înalt. / Frumuseţea mea de bronz

păgân rămâne/ un idol pentru cerul celălalt. / Săruturile îndelung schimbate/ să-ţi înflorească azi altundeva, / cu alte cântece-n vecinătate, / cu alte tâlcuri în tăcerea ta. / Plăcerile ca luntrile vopsite/ şi-au şters de ape botul lor rotund, / iar clipa amintirii fericite/ e doar o scoică de sidef pe prund. / Să nu-ţi faci chip cioplit din amintire/ şi nici la jaruri vechi să nu adăşti. / Consolatoare, o vopsea subţire/ aplică gândurilor alte măşti".

Experienţa iubirii, pe care o trăieşte cu fervoare eul liric, este una indicibilă şi, totodată, revelatoare pentru expresivitatea fiinţei umane, pentru forţa de transfigurare a comuniunii dintre două conştiinţe. Adolescentul care spune „eu" în această poezie are ceva dintr-un tânăr zeu ce-şi cunoaşte puterile nemăsurate, dar este şi un tânăr îndrăgostit, pentru care lumea întreagă nu este nimic altceva decât o cutie de rezonanţă a propriilor trăiri. Starea privilegiată a dragostei este, aşadar, pentru poet, unică, irepetabilă, greu de restituit gândului prin intermediul amintirii, greu de reconstituit. E o stare ce abia poate fi sugerată, în cuvinte aproximative, în vocabule cu un contur nedecis. Impresia de calm, de echilibru interior şi exterior este frapantă în această poezie, în care poetul îşi dovedeşte apetenţa pentru formele apolinice, de sorginte clasică, transcriind, în cheie „majoră" stare elegiacă a celui care, întors cu privirile spre trecut, caută zadarnic să surprindă imaginea unui sentiment ce alunecă tot mai mult în nefiinţă. Fiorul tragic, ce se străvede abia în aceste versuri, e modulat în forme calme, solemne, în ritmuri de un perfect echilibru. De altfel, se poate asocia, în mod adecvat, clasicismul formal al acestei poezii cu o tentaţie a abisurilor de sorginte expresionistă, cântecul obârşiilor fiind intonat de poet cu o desăvârşită armonie şi rigoare melodică; din aceste motive, poezia lui Doinaş e mai puţin ancorată în geografia mundană, empirică, ea extrăgându-şi beneficiile dintr-o continuă pendulare între spaţiile submundane, originare, ori din cele supramundane, ale gândului, ale idealităţii, astfel încât vizionarismul lui Ştefan Augustin Doinaş e, pe de o parte, stihial, plasticizat ca întoarcere la origini şi, pe de altă parte, ca propensiune spre înalt, ca ascensiune spirituală, în versuri care caută să degajeze rădăcinile fiinţei, trasându-i totodată acesteia un contur esenţializat, utopic şi revelator.

Partea a doua a poeziei e un cântec elegiac pe tema memoriei privită ca încercare de refacere a unei comuniuni esenţiale, prin care

trecutul şi prezentul se găsesc faţă în faţă, într-un fel de palimpsest temporal, ca două oglinzi ce-şi amplifică una alteia abisul ascuns în undele lor. Realul, cu toate stridenţele lui şi imaginarul, cu haloul lui de taină, se întâlnesc în această scriitură solemnă, alchimică şi eterică în acelaşi timp: „Desprinde luntrea de la ţărm şi du-te. / Precum se pierd în ceruri meteori, / se stinge-n golful dragostei pierdute/ amarul sfânt, gustat de-atâtea ori. / Lăsându-mă uitat, tu mă ucide/ cu fiecare vâslă, ca pe furi. / O trestie de suferinţe lichide/ să cânte-n deltă spumegând, la guri. / Dar sus, lângă izvoare vechi, sub stele, / cum nu dai jertfă unor zei străini, / să nu jertfeşti nimic absenţei mele/ şi nici frumuseţii ei să nu te-nchini. / Ci pierde-mă în casă, printre lucruri: / să putrezească bronzul vânzător. / Iar tu, neauzindu-l, să te bucuri/ că-n pragul altei lumi chiar zeii mor”.

Poem alcătuit din senzaţii delicate şi din intuiţii subtile ale stării de graţie, *Elegie în gamă majoră* trasează în peniţă delicată conturul sentimentului iubirii, dar, în acelaşi timp, reface dimensiunile unui timp eleat, un fel de *prezent etern*, în care trăirile se estompează, afectele îşi disciplinează convulsiile, iar atmosfera lirică e aproape ritualică, de incantaţie solemnă, de cântec cu o muzicalitate interiorizată, întoarsă asupră-şi.

Geo Dumitrescu

Destinul poetic al lui Geo Dumitrescu a fost, pe bună dreptate, asumat de critica literară din perspectiva frondei şi a protestului – implicit şi explicit – la adresa carenţelor realului dar şi la adresa unor modalităţi de a reprezenta liric aceste realităţi. Înscriindu-se într-o tradiţie a „antiliteraturii” româneşti, poezia lui Geo Dumitrescu a fost pusă, de Gheorghe Grigurcu, de pildă, sub semnul „avangardismului popular” (sintagmă creată după modelul celei de „suprarealism popular”, aplicată lui Jacques Prévert): „avem de a face cu o «vulgarizare» a unei experienţe ce se consumă într-un mandarinat «modernist», într-un purism *sui generis*, care transformă drapelul negru al anarhiştilor în negrul costumului de gală, printr-o bizară încercare de clasicizare a celui mai dezlănţuit inconformism”.

Una din multele întrebări pe care le poate suscita poezia lui Geo Dumitrescu este în ce măsură fluxul negativist şi nonconformist al interogaţiilor transcrise în vers îşi păstrează moblilurile etice şi estetice, cât şi energia semantică în zilele noastre, adică la mai bine de jumătate de veac de la data enunţării lor. Cert este, în primul rând, că

poezia lui Geo Dumitrescu nu are deloc un aer „vetust", anacronic. Dincolo de „mode şi timp", lirismul său şi-a păstrat intacte energiile demitizante şi amploarea semnificaţiilor, subtextul ironic şi sarcastic şi savoarea lexicală. Revolta „antiburgheză", dispoziţia de frondă se conjugă cu un vers de o desăvârşită transparenţă şi directeţe, ce-şi asumă anticalofilia ca pe o normă „prestabilită" a discursului liric. Din aceste motive, retorismul versurilor lui Geo Dumitrescu ţine nu atât de tonalitate sau atitudine, cât de structura creaţiei, deoarece, chiar atunci când viziunea lirică pare abstrasă, detaşată ori autoreflexivă, întoarsă asupră-şi, ea conţine, de fapt, întotdeauna, un „mesaj" ce se adresează unui destinatar (care poate fi acel baudelairian „cititor ipocrit" cu care eul poetic se găseşte într-un permanent dialog)

Cărţile lui Geo Dumitrescu reconstituie astfel traseul unui autor ce a marcat într-o măsură extrem de importantă lirismul românesc după al doilea război mondial, în structurile şi manifestările sale cele mai profunde, lucru observat, între alţii, şi de G. Dimisianu: „dintre poeţii generaţiei lui, Geo Dumitrescu este acela care are cei mai mulţi urmaşi literari, fii, nepoţi şi chiar strănepoţi, toţi în linie dreaptă (...). Nu voi ezita să-l înscriu, la acest capitol, pe Marin Sorescu, şi el cultivator al limbajului uzual, désolémnizat, al depoetizării expresiei poetice, al umorului scos din manevrarea unor jocuri verbale, calambururi etc. dar încă şi mai potrivit ar fi să-l amintesc pe Mircea Dinescu (...). După aceştia doi, pe Geo Dumitrescu îl aflăm răspândit, ca să vorbim astfel, în mai toată poezia generaţiei optzeciste şi nouăzeciste (nepoţii şi strănepoţii!), la rândul ei această poezie, devoratoare de «cotidian», sarcastică, ludică, destructurantă şi destabilizatoare".

În acest fel, se poate observa că demersul poetic al lui Geo Dumitrescu îşi are punctul de plecare într-o atitudine de revoltă, de inaderenţă la o realitate contrafăcută, nenaturală; poet cu o incontestabilă „priză" la real, Geo Dumitrescu îşi arogă prerogativele sarcasmului şi ale ironiei şi dintr-un acut sentiment al inadecvării expresiei literare la datele concretului. Resimţind cu o rară acuitate cuvântul poetic ca pe o modalitate de comunicare alienată şi alienantă, improprie unui dialog estetic autentic, autorul recurge la o „democratizare" a limbajului poetic, restrângând anvergura vocabulelor consacrate şi relativizând amploarea temelor cu un prestigiu consolidat dar, pe de altă parte, constrângător. Din această

nevoie de adevăr, din această imperioasă necesitate a „credibilităţii" se naşte şi dispoziţia interogativă a poetului, fascinaţia dubitativă ce se insinuează treptat în inima poemului, spaţiul liric fiind configurat permanent ca un dialog, o alternanţă de întrebări şi răspunsuri, precum în foarte cunoscuta poezie *Dar eu spun mereu*: „(...) Şi discutam mereu, şi ziceam... şi vorbeam – / «dar fiţi atenţi! – spunea domnu-nvăţător – / trebuie să stăm la o distanţă egală/ de lucruri, de *nu* şi de *da*!» / şi eu ziceam *oare*, şi tu spuneai *însă*, / şi el zicea *una-alta*, şi vorbele/ se-mbrânceau unele peste altele, / şi ardeau enorme iluzii şi gânduri mănoase/ iluminând până departe, astfel că/ discuţia părea lâncedă şi fără picioare, / şi tocmai de aceea apăru, ca un strigăt puternic, / nevoia mişcării, risipindu-ne/ într-un umblet înfrigurat, în zigzag/ cu ochii deschişi, cu ochii-n pământ, căutând... / şi eu spuneam *totuşi*, şi tu spuneai *parcă*, / şi mai căzu un cuvânt tremurat, ori/ un cuvânt de taină, *îndoială* sau aşa ceva".

E semnificativ, pe de altă parte, modul în care retorismul metodic, asumat al autorului (care ţine deopotrivă de formulă şi de intenţie) se armonizează cu atitudinea de frondă ce este constitutivă acestor versuri. Conştiinţă lirică reflexivă şi autoreflexivă, Geo Dumitrescu relativizează – în doze bine calculate de ironie, sarcasm şi demitizare – poncifele afective şi expresive ale poeziei, dându-le o nouă anvergură şi tonalitate. Denunţând „mâzga livrescă, blestemata încremenire a vorbelor tocite, îndobitocite în sensuri", poetul aspiră la un „eden pierdut" al cuvântului originar eliberat cu totul de convenţiile succesive care îl împovărează necontenit. Structură poetică heraclitică şi agonală, pentru care discursul liric presupune perpetuă reacţie polemică, ca şi împotrivire la orice formă de „încremenire", Geo Dumitrescu îşi articulează viziunile poetice într-un regim al naturaleţii şi firescului, în care frazarea, deşi pare cu totul eliberată de canoanele ritmice, se supune totuşi unui suplu ritm interior ce dictează cursivitatea enunţurilor. Din acest motiv, poemele lui Geo Dumitrescu îşi păstrează construcţia liberă şi riguroasă, iar arhitectura impecabilă a versului nu interzice deloc forma „directă", angajată, a imaginilor.

Trebuie precizat însă că atitudinea de revoltă împotriva canoanelor estetice şi a poncifelor de orice fel nu e cultivată în sine, nu are o ţinută complet negativistă, ci presupune, ca un just corolar, valoarea morală subiacentă, expusă cu o artă subtilă a sugestiei şi persuasiunii poetice. Antisentimental într-o vreme când

sentimentalismul se manifesta sub diverse forme şi în literatură, Geo Dumitrescu îşi travesteşte atitudinile şi stările lăuntrice în măştile jumătate grave, jumătate bufone ale prozaismului voit, declarat ca atare. Dacă, odată cu lirismul lui Geo Dumitrescu „în clepsidra poeziei începe să curgă nisipul prozei" (Ioan Bucluca), nu e mai puţin adevărat că o poezie ca aceasta îşi mărturiseşte, alături de fecunda apetenţă pentru real, şi o anvergură metafizică, una nu explicită, ci subsidiară şi aluzivă, ce se manifestă în tentaţia poetului de a capta în poemele sale sensurile lumii, de a circumscrie liric conotaţiile şi adevărurile tragice ale condiţiei umane. Ameninţarea timpului şi a unei istorii alienante, percepţia fragilităţii fiinţei în faţa spiritului gregar, copleşitorul sentiment de panică în faţa proliferării monstruoase a materiei sunt stări de spirit esenţiale ce tutelează lirismul lui Geo Dumitrescu, unul dintre cei mai importanţi poeţi contemporani, martor necruţător şi lucid al acestui timp ce se oglindeşte – cu un halou ironic şi demitizant – în rigoarea şi fascinaţia interogativă a poemelor sale.

ION CARAION

Omul profilat pe cer

Poet ce face parte din aşa-numita „generaţie a războiului", Ion Caraion s-a impus în primul rând prin originalitatea universului său liric, al orizontului imaginar transcris în versuri neconcesive, abrupte, de o vigoare negativistă rar întâlnită în lirica noastră. În poemele lui Caraion sentimentul dominant e acela al angoasei, al unei disperări grele, cu reflexe apocaliptice, hrănită din deziluziile şi dezamăgirile cotidianului şi desenată în versuri contrase, cu o sintaxă frântă şi cu imagini ce unesc concreteţea şi imaginarul sub semnul unei etici subiacente, o etică a neantului, a negativităţii. Drama existenţială se transformă uneori în dramă a cunoaşterii, cuvântul poetic nu mai poate „iscodi" tainele lumii, resimţind acut precaritatea sa gnoseologică, astfel încât, în faţa „textului" lumii, poetul efectuează o lectură incompletă, cu fisuri şi blancuri ale reprezentării.

Acuitatea percepţiilor se însoţeşte de o foarte limpede nevoie a reflexivităţii, mereu contrazisă de realul imund şi precar, în timp ce, în spaţiul riguros delimitat al poemului, viziunea şi ideea lirică sunt egal îndreptăţite la existenţă estetică, sub semnul unei conştiinţe exacerbate a derizoriului şi efemerităţii fiinţei…

Sentimentul morţii e prezent şi el în aceste texte ce alcătuiesc un scenariu existenţial cvasimitic al unui eu liric marcat de angoasă în

faţa timpului şi de scepticism dezamăgit dinaintea alcătuirilor precare ale lumii. Clipa prezentă se preface-n scrum, iar intermitenţele memoriei nu mai pot restaura un trecut tot mai insesizabil. Lucrurile singure, în imobilitatea lor solitară rămân să măsoare fragilitatea fiinţei care se trece, în timp ce iluziile ei se spulberă una câte una.

Tristeţea agonică a acestor poeme cu tentă expresionistă provine din imposibilitatea perceperii înţelesului ultim, esenţial al lumii, dar şi din sentimentul lipsei de idealitate într-un univers dominat de materialitate, de reificare. De altfel, Ion Caraion este un reprezentant al „antiliteraturii" şi al „antipoeziei", în sensul în care poezia şi, implicit, literatura în înţelesul ei originar, de expresie orfică a frumuseţilor lumii, nu mai este de înţeles, de conceput într-o lume supusă anomiei, incongruenţei, absurdului. Caraion înţelege poezia ca fractură, ca imagine contorsionată a unui univers în dezagregare, ca imersiune în spectacolul lipsit de noimă, grotesc al existenţei umane macerate de război, moarte, angoasă.

Punţile spre transcendent s-au retras, fiorul ascensional se preface în cenuşă, fiinţa însăşi îşi pierde identitatea, conştiinţa de sine şi de ceilalţi devine mai curând un imperativ, o exigenţă asumată, decât o realitate. Criticul Cornel Regman defineşte în modul cel mai limpede identitatea lirică a lui Ion Caraion, „poet al stării de criză (care) găseşte o orgolioasă vocaţie în asumarea fără rezerve şi fără iluzii a acestei condiţii, poetice, dar şi umane: singurătatea, dezolarea, neliniştea, spaima, dezgustul şi revolta unei fibre morale ultragiate, vexate până la exasperare, ulcerate şi macerate în vulnerabilitatea sa secretă, dar care – într-o fantastică ripostă – încearcă, prin poezie, o himerică revanşă de unul singur asupra întregului univers, desfigurând cu vitriolurile şi supuraţiile eului lezat faţa realului".

Omul profilat pe cer, poezie apărută iniţial în volumul omonim din 1945 este extrem de reprezentativ pentru vizionarismul de sens negativ al lui Ion Caraion, pentru această lirică transcrisă în gama disperării şi a deziluziei în faţa absurdului existenţial. Poezia este, în cele din urmă, o parabolă a umanului de o concreteţe tulburătoare. Substratul alegoric este, aici, mereu pus în evidenţă de imagini ce se proiectează violent pe retina cititorului, imagini ce tulbură, uimesc, agresează, într-un registru al urgenţei şi al insurgenţei: „Omul profilat pe cer avea umerii aspri, răniţi, / mersul înfricoşător şi-un păr negru, ierbos, / crescuse enorm ca o zăpadă polară, ca o inundaţie marină, /

laolaltă cu minereurile pământului, cu sângele lui subteran, / în care au putrezit rădăcini/ în care s-au înecat femei/ în care au venit să moară carbonizate păsările din fundul lumii; / gonite din cuiburi şi de pe vapoare, / au venit să moară păsările Sudului. // Printre materii anorganice, printre viziuni sălbatice şi plante/ mergea uriaş ca o mie de blocuri puse să meargă, / ca o mie de soldaţi trimişi să se omoare, / ca o mie de prizonieri întorşi din război, / ca o mie de muncitori chemaţi la fabrică".

Sintaxa poetică e una eliptică, sincopată, tranşantă şi dezarticulată, cu răsturnări de imagini şi convulsii ale viziunii. Ion Pop observă, în acest sens, că „textul poetic va cunoaşte, deci, voite tulburări, discontinuităţi, sincope, o fragentare chemată să concentreze în notaţia punctuală, cu şocuri asociative de factură suprarealistă, dar şi cu percutante accente reflexive, un puternic nod tensional, lăsând, pe de altă parte, suficient spaţiu de reverberaţie imaginii (...)".

Realităţile dezagregante ale războiului sunt surprinse liric printr-o suită de imagini, de secvenţe în derulare aproape cinematografică. Halucinante, de o materialitate grea, cu linii frânte ale contururilor, lucrurile, fiinţele, gesturile au o paloare tragică, cu reflexe ale absurdului şi iregularului: „Ne ameninţă frigul, fabrica mea şi-nserează – / o înserare cu vertebrele obosite şi combustibil consumat. / Omul profilat pe cer venea din măruntaiele pământului cu căldură, / cu asasinate inedite, cu insule de cadavre plutind/ pe rezervoare de păcură de la un sat la altul. // El avea umerii puternici şi vechi, / inima grea ca o iarnă/ şi nişte ochi fantastici, nişte priviri/ încărcate de miragii. // În dimineaţa brutală ca un pumn/ ploile au curs paralel cu sângele/ cu dragostea, cu bucuria, cu iarba. / O bucată de pâine uitată în coş/ o cale ferată pe unde nu mai vin trenuri/ o pensiune din care au plecat ferestrele/ un copil care se plimbă prin curte/ o mamă care nu mai poate să nască/ un stejar cu ghinda cafenie în palmă/ un continent de bucurie/ o pădure de pâini/ o armată de peşteri bărboase".

Adept al frumuseţii poetice necontrafăcute, al expresivităţii autentice, Ion Caraion configurează un text marcat doar de sinuozităţile şi meandrele necontenite ale gândului, cu ţâşniri de imagini şi întretăieri de registre şi tonalităţi dintre cele mai diverse, fapt remarcat şi de criticul Ion Pop: „textul poetic va cunoaşte, deci,

voite tulburări, discontinuităţi, sincope, o fragmentare chemată să concentreze în notaţia punctuală, cu şocuri asociative de factură suprarealistă, dar şi cu percutante accente reflexive, un puternic nod tensional, lăsând, pe de altă parte, suficient spaţiu de reverberaţie a imaginii (...)".

Nici finalul poeziei nu aduce vreo notă de idealizare a existenţei. Războiul, cu amprenta lui tragică, absurditatea unei existenţe în care reificarea ia locul gestului natural iar mecanicul se suprapune în mod grotesc naturalului, sunt realităţile ori ipostazele fiinţei evocate aici, în ultima parte a poemului, în versuri abrupte, cu sintaxa sincopată, mustind de materialitate grea, o materialitate din care orice fărâmă de ideal pare cu totul exclusă: „Omul profilat pe cer s-a uitat în pământ/ – pământul semăna cu toamna – / «Dărâmaţi oraşul acesta, / în care nimic nu mai e sigur» – / spuneau trecătorii uitându-se-n urmă. // A fost o seară tulbure. Departe/ s-au auzit mitraliere. Veneau/ Pe brânci! / În coate!! / Acuma!!! / – Dimineaţa ca o sârmă ghimpată/ s-a oprit în pieptul omului profilat pe cer. // El se uita în pământ/ pământul semăna cu toamna – / şi nu mai vorbea nimeni. // Pe urmă, târziu, s-au auzit mitralierele în oraş..."

Poezia lui Ion Caraion are, aşadar, o structură ce reflectă, la nivelul textului liric, structurile „textului" lumii. Convulsiilor istoriei, anomiei unui timp nerăbdător şi agonic îi corespunde o structură lirică fragmentară, cu echilibrul fisurat şi cu orizontul imaginarului plasat în registrul grotescului şi al aleatoriului. Cum remarca Eugen Simion, „poemul irită, exasperează ca o dantură superbă din care au fost smulşi câţiva dinţi". Este, în cea mai pură experienţă a literaturii moderne, o poezie antilirică, neconvenţională, în care violenţa imaginilor şi tonalitatea de o gravitate esenţială redau atmosfera absurdă a omului contemporan, a cărui condiţie stă între iluziile unei fericiri obligatorii şi pecetea timpului devastator.

Vizionarismul unui astfel de poem este, cum se poate observa, un vizionarism *întors*, minat de deceptivitate şi de angoasă. Semnele istoriei, strânse într-o percepţie halucinantă, îşi aşază amprenta lor dramatică asupra fiinţei. Tensiunea ce domină întregul poem este tensiunea unei voci lirice pentru care lumea nu mai ascunde nicio iluzie, pentru care universul nu mai are nicio aură mitizantă.

EMIL BOTTA

Un dor fără saţiu

Poezia lui Emil Botta are un caracter cu totul aparte, o individualitate incontestabilă în contextul lirismului interbelic. *Întunecatul April*, volumul său de debut din 1937, a fost primit de critica literară a vremii tocmai în sensul „semnelor noi de lirism" pe care le aducea cu sine. Vladimir Streinu observă, într-un articol de întâmpinare, intitulat chiar *Semne noi de lirism*, mărcile specifice ale acestui volum, stabilind şi anumite filiaţii: „Volumul său de versuri *întunecatul April* înnoieşte lirismul nostru cu un timbru grav ce se înalţă din vecinătatea umorului negru, cu o intensitate emotivă împerecheată deseori cu luciditatea propriei luări în derâdere; ne primeneşte gustul literar cu o sinceritate către care suntem bucuroşi să observăm că poezia noastră, după atâtea voite sterilizări, se îndreaptă din nou, dar mai ales cu o figuraţie, deşi simplă, puternică şi originală. Încât, chiar de la începutul carierei poetice a domnului E. Botta, am putea vorbi despre o interesantă identitate lirică (...). Cum nu stăm acum să stabilim filiaţiuni certe, ceea ce ne apare ca indiscutabil în legătură cu Emil Botta este că poezia sa reprezintă la noi un ultim filtraj al toxinelor lui Edgar Poe, trecute mai întâi prin şirul poeţilor francezi de după Apollinaire".

Postura de poet damnat, ce refuză încadrările de orice fel, şi îşi confecţionează cu bună ştiinţă o mască, un rol, este cea care i-a conferit singularitate şi originalitate lui Emil Botta. Asumându-şi condiţia poetică şi existenţială sub spectrul teatralităţii tragice, poetul are conştiinţa discrepaţei evidente dintre „faţă" şi „mască", dintre spirit şi trup, a rupturii ineluctabile dintre eul adânc, cu toate străfundurile sale nebănuite şi tribulaţiile eului de suprafaţă, cu gesturi mecanice, cu trăiri convulsive, lipsite parcă de o logică bine precizată. Cu toate acestea, „poza", „rolurile" asumate de poet nu sunt simple artificii ori simulacre lipsite de orice consistenţă, ci, mai curând, semne exterioare ale unor trăiri extreme, de o autenticitate a substanţei ontice lipsită de orice echivoc, chiar dacă încifrată în cod alegoric ori în întrupări fantaste ale viziunii.

Simularea, voinţa de mistificare sunt trăsături subliniate şi de Cornel Robu: „Toate – echivoc subminate printr-un voit aer de teatralitate, de duplicitate, de impenitentă simulare şi mistificare. «Spectacolul liric», astfel regizat, îşi păstrează totuşi un suflu de irepresibilă sinceritate şi naturaleţe, având darul să cristalizeze paradoxalul efect de a neutraliza prin autosarcasm şi, concomitent, de

a exaspera frenetic patosul stării de criză, debitat cu înfrigurată fervoare, cu o voluptate a autoflagelării împinsă la limitele paroxismului: romantica exaltare şi romantica ironie se salvează reciproc – diversiune şi contradiversiune – menţinând discursul şi gestica, fără abatere, în registrul grav şi elevat, evitând totdeauna riscul hazului facil ca şi pe cel al declamaţiei emfatice; nu întotdeauna, poate, pe cel al supralicitării manieriste".

Poezia *Un dor fără saţiu* a fost publicată pentru prima oară în volumul *Pe-o gură de rai*, din 1943 şi se detaşează printr-o subtilă întrepătrundere a realului şi fanteziei de sursă manieristă, a convenţiei estetice şi a trăirii pure. Afectele nu mai sunt, aici, camuflate dedesubtul unor măşti, nu mai sunt distribuite în roluri, ci, mai curând, se lasă transcrise în registrul unei subiectivităţi prin care autorul caută să-şi descifreze, prin modalităţile liricului, propriile tribulaţii, trăiri şi resurse interioare.

Eul liric resimte, în adâncul său, o stare de imprecizie ontică, de tulburătoare nelinişte în faţa nepătrunsului existenţei, o aspiraţie perpetuu neîmplinită spre un absolut, întrezărit abia, niciodată atins. Himera, năluca unui nesaţ nicicând destins, sunt ale unei fiinţe ce-şi asumă propriile limite ale condiţiei omeneşti, marcată de fragilitate şi de perisabil, dar care trăieşte şi năzuinţa spre o transcendenţă mântuitoare. E, în fond, vorba de ambivalenţa şi ambiguitatea propriei oricărei conştiinţe umane, fixată tiranic în modelele şi tiparele biologice ale unui trup, dar, în acelaşi timp, livrată revelaţiilor şi iluziilor ce o transcend, ce-i circumscriu condiţia.

Eul îşi mărturiseşte, în versuri de o tulburătoare simplitate, austere şi transparente în acelaşi timp, dubla apartenenţă; odată la timpul terestru, cu constrângerile şi avatarurile sale şi, pe de altă parte, la un timp nedeterminat, de sorginte cosmică, un timp al misteriilor transmundane şi al iluziei eliberatoare. În acest fel, între lumea interioară, a unei conştiinţe ce resimte cu acuitate propriile sfâşieri sufleteşti, şi spaţiul exterior, colorat de o diafană amprentă himerică, se edifică o corespondenţă neîndoielnică. Consubstanţialitatea între cei doi termeni ai ecuaţiei poetice, eu şi univers (un univers al tainei şi iluziei, al nedesăvârşirii şi infinirii) dă expresia caracteristică acestor versuri: „De un dor fără saţiu-s învins/ şi nu ştiu ce sete mă arde. / Parcă mereu, din adânc, / un ochi răpitor de Himeră/ ar vrea să mă prade. / Şi pururi n-am pace, / nici al stelei

vrăjit du. te vino în spaţii, / nici timpii de aur, nici anii-lumină, / izvoare sub lună, ori dornică ciută, / nimic nu mă stinge, nimic nu m-alină/ şi parc-aş visa o planetă pierdută".

Privirea halucinată a poetului are o încărcătură tragică. Damnarea rezultă aici din neputinţa asumării unei condiţii apolinice în faţa unei existenţe convulsive şi de o ineluctabilă diversitate. Tentaţia irealităţii, a acelui fior de umbră şi de mister ce se află dincolo de faţa lămurită, clară a lucrurilor conferă versurilor o expresivitate onirică. În faţa adevărurilor arhetipale, a tainelor genezice, a adevărurilor ultime, glasul poetului are inflexiuni de înfiorare şi de gravitate nestilizată, este sublimat până la şoapta ce aminteşte incantaţiile rituale. Finalul poeziei este revelator în acest sens, al transcrierii unei nelinişti fundamentale a fiinţei ce nu-şi găseşte rostul şi locul, aflându-se sfâşiat între extremele trăirilor şi ale rostirilor sale („E atâta nepace în sufletul meu, / bătut de alean şi de umbre cuprins… / Un dor fără saţiu m-a-nvins, / şi nu ştiu ce sete mă arde mereu").

Nu puţine sunt ilustrările gramatical-stilistice ale negaţiei, fapt ce ilustrează tocmai refuzul poetului de a se fixa într-o condiţie dată, starea de inconfort pe care i-o provoacă determinarea, conturul tiranic al individuaţiei. Himera, iluzia pe care o urmăreşte poetul poate fi şi poezia, întrupare imponderabilă a gândului, relief armonic şi inconstant al lumii încrustat în vers. *Un dor fără saţiu* e arta poetică a a unui autor de o incontestabilă autenticitate a trăirii şi rostirii.

ADDENDA

POEZIA ROMÂNEASCĂ (1900 – 1944)

Referinţe critice

Simbolismul

„Delimitarea poeziei simboliste de orientările lirice premergătoare, ca şi de cele contemporane care se opuneau înnoirii limbajului este uşor de operat, cu toată colaborarea unora dintre ei (Dimitrie Anghel, Ion Minulescu) la publicaţiile semănătoriste. Mai dificilă se dovedeşte încercarea de a stabili nota comună a simboliştilor, aceea care-i uneşte peste toate diferenţierile individuale, deosebindu-i implicit nu numai de precursori, ci şi de poeţii de mai târziu (…).

O apreciere a simbolismului românesc implică, firește, examinarea condiţiilor specifice ale apariţiei şi manifestării acestui curent în cuprinsul literaturii noastre într-o anumită perioadă istorică.

Datorită cursului specific al dezvoltării social-istorice, frânării evoluţiei capitaliste, progresul tehnic a fost încetinit în ţara noastră în secolul trecut, satele n-au fost înghiţite de oraşe, ca în Belgia lui Verhaeren, nici nu s-a creat o prăpastie de netrecut între oraş şi sat (…).

Ivită în acest context, silinţa grupării „Literatorul" de a trasa mişcării literare o nouă direcţie, prielnică eroziunii din realitate, era sortită pentru moment eşecului (…). În fruntea grupării stătea un poet mare, nu atât prin ceea ce-l diferenţiază de precursori, cât prin ceea ce lirica sa are în comun ca tip de simţire, tonalitate şi chiar colorit cu aceea a unor poeţi de mai înainte (…).

Există, prin urmare, cel puţin două direcţii ale simbolismului românesc: una, reprezentată de poeţi mai expansivi, cu privirile întoarse spre lume, retorici, neologişti până la stridenţă, alta, susţinută de lirici mai interiorizaţi, receptivi mai ales la aspectele sumbre de viaţă, meditativi. S-ar putea vorbi, de fapt, şi de o a treia direcţie, cea ardeleană, reprezentată de Emil Isac, în ale cărui versuri mijloacele simboliste servesc uneori transmiterii unui mesaj social. Muntenii, urmaşi ai lui Anton Pann, Bolintineanu, Ghica, Odobescu, Caragiale, Macedonski, Delavrancea, sunt spirite dăruite cu dezinvoltură contemplaţiei, fanteziei, visului, cântecului, boemei. Ca întreaga literatură munteană, şi cea de factură simbolistă mărturiseşte sete de spaţiu, dor de pitorescul exotic, năzuinţa de avântare în depărtări (…).

Latura cealaltă a simbolismului, depresivă, o ilustrează mai cu seamă poeţii moldoveni, lirica acestora fiind străbătută de sentimentul monotoniei provinciale, de tristeţea târgului cu dughene putrede, bântuit de ploi, înecat în praf, apăsat de urât, răscolit de «chemări de dispariţie». Se pot recunoaşte, şi în această poezie reminiscenţe laforgueiene (ca şi cocuri din alţi «decadenţi»; Bacovia chiar numeşte pe Poe, Baudelaire, Rollinat, Verlaine) (…).

Mişcare artistică îndreptată împotriva inerţiei tradiţionaliste, având drept urmare diferenţierea nu atât de poezia premergătoare, cât de non-poezie şi de non-artă în genere, simbolismul a introdus în literatura română o nouă tehnică, un stil liric inedit, fiind expresia unei noi sensibilităţi. Tematica poeziei s-a lărgit prin el, drept urmare, pe de-o parte a anexării unei sfere de viaţă mai puţin sau deloc explorate, iar pe de alta, incursiunii mai adânci în teritorii sufleteşti, interpretării cât mai nuanţate a emoţiei.

Mişcare de înnoire, simbolismul n-a marcat în istoria poeziei româneşti un moment de ruptură. Inaugurând o acţiune de prefacere a limbajului, el n-a deplasat în niciun caz lirica din climatul de idei şi simţiri generoase în care s-a găsit totdeauna (…). Simboliştii continuă printr-un determinism obiectiv acţiunea eminesciană de rafinare a sensibilităţii, conjugând-o cu aceea de restructurare a limbajului poetic, iniţiată de Macedonski. Prin originalitatea talentului lor, unii – îndeosebi Bacovia – sporesc puterea cuvântului şi a frazei poetice, extraordinare".

(D. Micu, *început de secol*… p. 125 – 171)

„Poezia simbolistă, cu punct de plecare, psihologic vorbind, într-un individualism moral, nu exclusiv, dar în tot cazul destul de răspândit, cultivă din capul locului «singurătatea» drept una din temele sale de bază. La prima vedere s-ar părea că poziţiile romantismului nu sunt depăşite. Marii izolaţi, marii însinguraţi sunt prin definiţie eroii romantici, şi simboliştii lasă de multe ori impresia unui romantism întârziat, oarecum minor (…). Dimpotrivă, singurătatea este resimţită de simbolişti ca o apăsare (uneori chiar ca o suferinţă), evocată însă în surdină, semielegiac. Senzaţia este numai de neplăcere, de insatisfacţie morală, nu de criză, indiciul că poetul simbolist, în ultimă analiză, nu se complace în singurătate. El în niciun caz n-o exaltă, ci numai o evocă în tonuri melancolice, de regret, ca o realitate inevitabilă, obsedantă, care-l predispune la găsirea unei soluţii de depăşire, de evadare.

Trecerea de la singurătatea de tip romantic la aceea de tip simbolist se observă destul de limpede încă în poezia lui Ştefan Petică. Acesta este un obsedat al însingurării morale (…).

Momentul cel mai profund al psihologiei singurătăţii se constată însă în poezia lui Bacovia. El se mărturiseşte *Singur* nu o dată: «Sunt solitarul pustiilor pieţe»; «Când voi fi liniştit voi scrie un vers/ În care veţi vedea că sunt părăsit»; «Tot mai tăcut şi mai singur, / În lumea mea pustie – / Şi tot mai mult m-apasă/ O grea mizantropie» (…).

La Ion Minulescu, temperament sociabil, singurătatea este, de fapt, atitudine literară, situată la polul opus faţă de aceea a lui Bacovia. Între aceste extreme, există nuanţe: gestul de refugiu sentimental în intimitatea eului: «Te-am căutat atâta, şi-acuma te-am găsit/ Ascuns adânc în mine, tu nu-mi puteai vorbi. / O, suflete, tovarăş şi frate obosit, / Ce-am căutat în lume când tu erai aici?», ca la Mihail

Cruceanu, contaminat de atitudini estete («Şi sufletul meu singur e trist ca o poveste», sau înfiorarea reţinută în faţa decorului familiar, pustiu, ca la Ion Pillat (…).

Aspiraţiile absolute nesatisfăcute, ratările, înfrângerile morale joacă şi ele un rol important în generalizarea acestei stări de spirit, care predispune la toate nostalgiile, evaziunile şi visările posibile. *Melancolia* constituie deci una din atitudinile simboliste tipice, şi poeţii se complac s-o evoce mai ales sub eticheta de «*spleen*». Este, cum ştim, un amestec de plictiseală profundă, dezolare şi tristeţe abstractă, care nu se confundă cu simpla plictiseală, efemeră sau cu romanticul «*mal de siècle*».

Acesta este făcut din melancolie sumbră, reverie, decepţie şi pesimism. *Spleen*-ul simbolist, iniţiat de Baudelaire, este apăsarea sumbră a anotimpului pluvios, a zilei interminabile, aride, fără conţinut, a speranţelor învinse şi a neliniştii atroce, de durată (…).

Mai totdeauna nostalgia este un prim pas spre soluţie sufletească, o proiecţie, fie şi total confuză, a unui început de claritate interioară (…). Atitudinea este contemplativă, şi dispoziţia cea mai curentă a clipelor de melancolie este simpla reverie, visarea cu ochii deschişi, fără direcţie precisă, în pur vagabondaj caleidoscopic al imaginilor. Nu greşim deci definind «*reveria*» drept încă una din temele psihologice predilecte ale simbolismului, care adesea cultivă doar acest moment (N. Davidescu): «Atât măcar: iluzii de-o clipă în reverie/ Pe care-o dă absintul, uitându-ne tăcuţi/ Cum ochii noştri tulburi filtrează tragedia/ Privirii rugătoare a câinilor bătuţi».

Producerea artificială a stărilor de reverie şi «paradisele artificiale» nu sunt mai deloc răspândite în simbolismul românesc, a cărui predispoziţie contemplativă este stimulată în genere pe căi tradiţionale (…).

Sufletul devine nostagic atunci când împrejurările imediate ale existenţei nu-l satisfac, îl nemulţumesc, când aspiraţiile nu-i sunt împlinite.

Condiţiile sociale şi morale în care se formează o astfel de psihologie sunt bine cunoscute, şi totul explică de ce poetul simbolist trebuia în mod necesar să ajungă la o nouă temă care să traducă, mai mult decât oricare alta, tendinţele sufletului suprasaturat, nemulţumit şi sufocat de platitudinea burgheză. Din acest mediu poetul simbolist vrea să plece, să fugă, să evadeze. Este cauza esenţială pentru care

poezia simbolistă reprezintă, în bună parte, o poezie a «*evadării*», de ce această temă este cultivată cu insistenţă într-o serie întreagă de variante (…)".

(Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, p. 323 – 463)

„Constituit spre sfârşitul veacului trecut şi începutul secolului nostru, când mutaţiile petrecute în societatea românească îi configurau noi structuri şi o civilizaţie de tip industrial, simbolismul a adus în poezia noastră problematica mediului urban. În plină epocă semănătoristă şi poporanistă, simbolismul pledează pentru dreptul la expresie estetică a citadinismului, aducând pentru prima oară în lirica noastră motivele specifice lumii urbane (…). A fost deschisă astfel o nouă pagină în poezia românească, evocând, cu mijloace adecvate şi la o elevată ţinută intelectuală, lumea aglomerărilor citadine, cu preocupările ei specifice, în care neliniştea, elanurile luptelor sociale sau tristeţea resemnărilor înfrânte, peisajul cenuşiu şi uniformizat sunt tot atâtea motive lirice caracteristice. E în anume laturi ale ei o poezie descinsă din zonele romantismului activ, progresist, străbătută, aşadar, de cele mai multe ori, de o problemă socială, luptătoare".

(Z. Ornea, *Confluenţe*, p. 259)

„Simbolul este o comparaţie, dar o comparaţie într-adevăr «ambiguă». El unifică două planuri, imaginea sensibilă şi conţinutul pe care îl exprimă. Dar cu toată sudura lor intimă, ceea ce el proiectează este o serie întreagă de semnificaţii. Într-un simbol întrezărim întotdeauna o nouă ordine posibilă a universului. Prin momente succesive de sugestivitate şi reflexie, ceea ce surprindem sunt analogiile, corespondenţele între eu şi cosmos, oscilăm în permanenţă între un plan al cunoştinţei şi altul. Dacă rostul principal al simbolului e acela de a acorda sensuri lucrurilor (M. Ralea), simbolul este echivoc, ambiguu, prin însăşi esenţa sa. El poate sugera de fapt sensuri multiple. Asociaţia prin contiguitate a doua imagini, în acelaşi timp distincte şi totuşi identice, simultane (D.I. Suchianu), poate varia caleidoscopic. Pe această proprietate a simbolului se bazează întreaga sa capacitate de sugestie (…).

Abordând teoria esteticii simboliste, Ovid Densuşianu arată că, de fapt, simbolul «simbolist» nu este niciodată explicit, complet formulat, ci totdeauna eliptic. Unul din termeni, respectiv definirea limpede, prealabilă a stării emotive lipseşte cu totul. Absenţi sunt şi intermediarii logici posibili, poezia construindu-se exclusiv prin

procedee de sugestie, prin producerea de asociaţii între emoţiile interioare şi imagini, care primesc misiunea să exprime întregul fond emotiv şi ideologic al poetului, rămas voit în penumbră, dacă nu chiar criptic. De-abia acum am făcut cunoştinţă – este necesar să subliniem încă o dată… – cu esenţa propriu-zisă a esteticii simboliste (…).

Solidaritatea poetică om – natură, care merge uneori până la identitate, produce mai totdeauna simboluri adecvate, care au necesitatea lor internă. Universul poeziei are, desigur, legile sale. Dar aceste legi, în care se includ şi «corespondenţele» pre şi postsimboliste, prin faptul că reflectă poetic realităţile obiective, nu sunt şi nu pot fi, în principiu, gratuite. În caz contrar, nicio corespondenţă n-ar mai fi percepută de cititor, şi poezia ar rămâne total ermetică, deci lipsită de valoare. Poezia simbolistă cade uneori în această eroare. Accidentul obsurităţii nu-i este însă definitoriu. Ermetismul constituie o poezie şi o teorie estetică aparte, distinctă de simbolism, şi de altfel eronată.

Un gen mai rar, mai discutabil de «corespondenţă» este acela dintre senzaţii, bazat pe surprinderea unor echivalenţe dintre două sau mai multe date senzoriale. Unui anumit sunet i-ar corespunde o anumită culoare sau parfum, asociaţia producându-se spontan în conştiinţa poetului. Ideea de analogie este şi aici prezentă, dar dificultăţile percepţiei pentru cititor sunt mult mai mari (…).

Vorbind despre arta cu cea mai mare putere de sugestie, simboliştii, fără nicio urmă de ezitare, afirmă că aceasta este muzica. Ambiţia supremă a întregii orientări va fi, deci, aceea de transformare a poeziei în muzică. Versul să concureze melodia şi simfonia, emotivitatea poetică să se prefacă într-o stare muzicală, fluidă, inefabilă. Estetică bazată pe primatul corespondenţelor sugestive, simbolismul se orientează spre muzicalitate ca spre climatul său cel mai specific.

În locul culorii, simbolismul elogiază sunetul; în locul conturului precis, nuanţa, tenta, estomparea liniei; în locul lucidităţii, starea de vis şi reverie (…).

Asupra simbolisştilor acţionează prestigiul muzicii lui Wagner. Simfonismul lui César Franck, Debussy, Vincent d'Indy a jucat, de asemenea, rolul său important, aşa cum recunoaşte şi Ovid Densuşianu".

(Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, p. 272 – 307)

„Poezia modernă rezultă din simbolism şi simbolismul reprezintă, el însuşi, într-o măsură, o experienţă suficientă în sine, închisă. Simbolismul e nu doar un început, ci şi un sfârşit. Refuzând retorica, didacticul, anecdoticul, poetul simbolist încearcă să întemeieze poezia nu pe ce exprimă, nici pe funcţia ei, ci pe ea însăşi, ca mic univers într-un raport de paralelism cu universul real, coerent şi autonom prin ritmul interior de care se lasă condus (…). Pentru prima oară există ideea unei poezii «în sine»: activitatea poetului încetează a mai avea raţiunea practică, socială. Poetul se crede un ales, exercitând nu o meserie utilă «cetăţii», oamenilor, ci un oficiu misterios, un ritual, în care, cum spune Hugo Hofmannstahl, «fiinţele, lucrurile, visele fac una», un «idealism magic». Poezia nu mai are nimic comun cu celelalte forme de activitate intelectuală, ea e socotită fie de domeniul magiei, fie de domeniul jocului. Poetul simbolist este un oficiator închis în gesturile lui ca-ntr-o enigmă, sau un instrumentalist. Diferenţa e aparentă: şi într-un caz şi în altul, poezia se întoarce asupra ei însăşi, nu «comunică», ci «se comunică». Gestul creator se substituie creaţiei: cuvântului îi este preferată absenţa cuvântului, fie că este o absenţă adevărată, fie că este un joc de silabe, adică o muzică (…).

Simbolismul românesc va avea un caracter contradictoriu: pe de o parte el va redescoperi poezia ca atitudine particulară în faţa lumii, ca mod de a crea un univers privilegiat, pe de alta va asculta apelurile epocii moderne şi va deveni o poezie a civilizaţiei, a oraşului, a tehnicii. Simbolismul românesc este un simbolism (…) care înfloreşte în plină epocă modernă şi el e străbătut de ecourile ei. Experienţa lui Verlaine, a lui Baudelaire, a lui Laforgue, simbolismul francez sunt asimilate prin futurism, imagism, prin poezia industrială a lui Carl Sandburg şi prin tentativele lui Cendrars, Marinetti şi alţii. Ideile despre simbolism ale lui Densuşianu se întâlnesc mai degrabă cu ale lui Marinetti, decât cu acelea ale lui Mallarmé”.

(N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, p. 16 – 18)

Alexandru Macedonski

Dintre diversele teme, date ale conştiinţei interioare care se modelează în opera poetică a lui Al. Macedonski, una îşi impune prezenţa cu o constanţă inegalabilă. Ea constituie sâmburele creaţiei, din care s-au dezvoltat particularităţile originale ale structurii sale lirice. Atât de ironizatul Macedonski este printre puţinii la noi care şi-au afirmat, cu riscul grav al trufiei şi al ridicolului, *conştiinţa vocaţiei*

magnifice. Punctul esenţial din care se aprinde gândirea sa poetică este uriaşa consideraţie acordată *Poetului* şi *Poeziei*, ca entităţi superioare, sacre. S-ar putea spune, exagerând minim, că scriitorul a întemeiat o mistică aparte a Poeziei, că, înlocuind pe Dumnezeu cu Poezia, a rămas pur în zona unei credinţe habotnice. Şi-a închinat viaţa acestui zeu tutelar cu o pioşenie fanatică, furioasă şi agresivă, plăcându-i în acelaşi timp să-şi admire credincioşia, având orgoliul nemăsurat al *celui mai mare credincios*. El crede, exaltat, în «firile vizionare», în misiunea sfântă şi în înălţarea spirituală a artistului, se arată copleşit de sentimentul unicităţii naturii poetice care nu poate trăi, conform destinului ei sublim, decât tensiuni paroxistice. Întreaga operă macedonskiană se adună în această exacerbată conştiinţă a mesianismului poetic".

(Dana Dumitriu, *Prefaţă* la Al. Macedonski, *Poezii*, p. 255)

„Al. Macedonski visează să schimbe poezia cum alţii visează s-o scrie, şi, lui, în fond, i se întâmplă cu mult mai rar să nu fie inovator, decât să nu fie poet. Starea normală a poetului pentru Macedonski este înnoirea. Şi cu toate acestea el se pune mereu sub semnul tradiţiei, sub «înalta protecţie a marei mişcări pe care a făcut-o Heliade, Alecsandri, Bolintineanu, Cezar Bolliac». Ataşamentul faţă de trecut dezvăluie, dincolo de unele raţiuni polemice, sufletul vechi al lui Macedonski (…). Se poate afirma că Macedonski *se face pe sine*: nevoia de a schimba poezia e tot una la el cu a o scrie.

Un Macedonski *este*, un altul *devine*. Primul e versificatorul anacronic în stilul lui Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Bolliac, Alecsandri şi chiar Conachi, înrudit temperamental cu Haşdeu din *Complotul bubei*. Al doilea e simbolist, înainte de a exista simbolismul, bacovian înaintea lui Bacovia, anghelian înaintea lui Anghel, instrumentalist sau parnasian. Primul e satiric, umanitarist sau declamator, iubitor de toate temele prozaice ale poeziei sociale de la 1848; al doilea e muzical şi sugestiv, în stare de viziuni paradiziace, dar şi infernale, trecând de la chinezăria delicată la imaginaţia somptuoasă. Primul foloseşte poezia pentru a se elibera de sarcasme, al doilea refuză poeziei orice alt scop decât frumuseţea ei formală. Romantismul retoric al *Nopţilor* se purifică în estetismul *Rondelurilor* (…).

Linia despărţitoare între vechi şi nou taie în două pe Macedonski, dar Macedonski îşi asumă această metamorfoză

neobişnuită, trăind-o ca pe propria lui metamorfoză, simbolizând un fenomen general într-un destin individual (...). Scindarea lui e un motiv permanent de neliniște: poetul visează să-şi transcendă condiţia sfâşiată. Zborul macedonskian simbolizează această mişcare de autotranscendere (...).

Macedonski e poetul devenirii, dar şi al mirajului. Neliniștea, zborul lui Macedonski au prin urmare acest înţeles: poetul urmăreşte himera poeziei. Lui Eminescu poezia i se dă. Dar Macedonski trebuie s-o cucerească: pentru că lui poezia i se refuză".

(Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, p. 7 – 11)

„Nimeni, poate, ca Macedonski, determinat în acest sens de întreaga sa structură, formaţie şi condiţie de viaţă, n-a formulat în termeni mai înalţi şi mai dramatici conflictul de mari proporţii între idealitate şi realitatea materiei; nimeni dintre scriitorii noştri n-a avut conştiinţa tragică a acestui antagonism de esenţă (...).

Macedonski străbate, cu aceeaşi intensitate, o serie întreagă şi excepţional de bogată, de dualităţi şi conflicte fundamentale. Alături de himeră şi luciditate, apare elevaţia şi prăbuşirea, voinţa şi fatalitatea, vitalitatea şi extincţia, revolta socială şi setea de linişte, evadarea şi regresiunea. Originalitatea poeziei şi operei sale stă tocmai în această oscilare şi «dialectică» interioară permanentă, insolubilă, dramatică, în contraste, tensiuni şi alternanţe structurale, în clarificări supreme şi ambiguităţi subterane, insidioase. Macedonski relevă o capacitate uimitoare de a trăi, apropia şi contopi emoţiile şi imaginile cele mai disparate şi contradictorii ale existenţei. Opera sa este străbătută de maree, de fluxuri şi refluxuri puternice, de curenţi alternativi, de răsturnări imprevizibile de situaţie. Totul infuz, proiectat în perspectiva mirajului utopic, dar şi a realităţii brutale, invincibile, printr-o trecere de la arderi sublime, la prăbuşiri îngheţate, cum literatura noastră nu mai cunoaşte exemple (...).

Macedonski are în felul său empiric, instinctiv, noţiunea genială a «disponibilităţii» şi pe aceea existenţială a «eşecului». Poetul explorează, experimentează, renunţă, în pură «aventură» intelectuală. Într-un anume sens, întreaga sa existenţă este o demonstraţie de «libertate» şi de «ratare». De la înălţimea visată a absolutului, atât viaţa, cât şi opera par, la Macedonski, adevărate «înfrângeri» acceptate cu luciditate, în baza unei filosofii a «riscului» inevitabil. Conştiinţa poetului alege între multiple ipoteze, le trăieşte pe rând cu cea mai

mare intensitate, adesea nu poate decide, eşuează frecvent în «ambiguitate». Toată această problematică, fie cât de embrionară şi de fugitivă, apare prin Macedonski pentru prima dată în literatura noastră".

(Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, p. 731 – 737)

„Macedonski este în chip preponderent un vizual. Deşi în lumea senzorialităţii lui sunetele nu sunt cu totul absente, şi într-o poemă ca *Mănăstirea* este evidentă tendinţa de a împerechea vizualitatea cu audiţia, ochiul este organul prin care poetul trăieşte mai puternic (...). Vizualitatea lui Macedonski a rămas tot timpul aceea a unui artist plastic. Lumea văzută nu-l interesa atât pentru valorile ei de expresie, cât pentru simplele ei valori plastice (...). Am spune că vizualitatea lui Macedonski este atitudinea unui amator rafinat, pasionat de forme şi culori pe care le studiază cu un fel de minuţie caracteristică. Formalismul estetizant nu este absent din atitudinile literare ale lui Macedonski.

Această modalitate a viziunii sale explică afinitatea poetului pentru lucruri, mai ales pentru obiectele de artă cântate cu o pasiune care este a estetului. *Vasul* sau *Rondelul cupei de Murano* sunt poezii dintr-o speţă nereprezentată în literatura noastră până la Macedonski. (...).

Cine studiază arta poetică a lui Macedonski înţelege că evocarea şi descripţia nu istovesc mijloacele foarte complicate ale acestui artist. Totalitatea acestor mijloace cunoaşte două mari compartimente, dintre care unul este al evocării vizuale, celălalt al magiei verbale. Poetul este cel dintâi în literatura noastră care a ajuns în chip conştient la principiul că poeziei îi aparţine domeniul simţurilor (...).

Poezia simbolist-instrumentalistă aducea într-acestea o altă estetică. Formula aceasta nu aspira către plasticitatea versului, ci înspre sugestia muzicală pe care adevăratul poet ştie s-o comunice prin sunete şi ritmuri alese cu bună ştiinţă şi abilitate (...).

Dar cel mai frecvent printre procedeele muzicale ale lui Macedonski este refrenul. Refrenul domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor desfăşurătoare şi obsedantă. Interesantă ar fi de urmărit şi structura *Nopţii de decembrie*, căreia multe împletiri ale refrenurilor sale îi dau caracterul unei adevărate bucăţi simfonice. Tot prin procedeul refrenului sunt construite

Rondelurile".

(Tudor Vianu, *Opere*, 2, p. 521 – 538)

Ştefan Petică

„Când nu sunt de-a dreptul muzicale, reprezentările rămân, oricum, vaporoase, diafane. Frenetic admirator al lui John Ruskin, Petică face poezie prerafaelită (…).

Obsesia parfumurilor e un aspect al înclinaţiei spre tot ce e subtil, delicat, rar – emanaţie a unei sensibilităţii care a suferit zguduiri, ostenită, bolnavă. Prin starea ei maladivă, îndeosebi, se diferenţiază simţirea lui Ştefan Petică de aceea a lui Eminescu. E o simţire parţial dezarticulată sau care se dezarticulează repede, cade în delir (…).

Întreaga poezie a lui Petică trădează o senzualitate spasmodică. Senzualitatea unui ftizic. Însă poetul îşi intelectualizează obsesiile. Acestui scop servesc toate procedările pe care le-am remarcat. La cele notate s-ar putea adăuga făurirea de imagini surprinzătoare prin asocierea neaşteptată a unor realităţi din sfere îndepărtate, adesea contrastante. Pe strune, „degetele fine în umbră sclipitoare/ Păreau ca nişte clape de fildeş, ridicate/ Pe flaute de aur". Un „parfum subtil de hiacint/ Îşi lasă aripi albe pe pală suferinţă". O „dalbă poemă" se încheagă „din note cântate în imn de lumină". În dureroasă agonie, „pale flori înfiorate" „par nişte sfinte torturate". Creată în imagini ca acestea, emoţiei i se pune chenar de aur, ce preface durerea în podoabă, spre a folosi o metaforă eminesciană. La stilizarea, la estetizarea simţămintelor conlucrează şi reminiscenţele livreşti (evocarea poveştii lui Tristan şi a Isoldei, a „nimfelor goale şi rozalbe"), imaginile exotice, anumite procedee tehnice, precum repetarea primului vers sau refrenul. Prin ansamblul de mijloace utilizate, Ştefan Petică, poet al iubirii, mai ales, ajunge să ridice sentimentul în sfere în care dragostea se transformă în abstracţiunea ei. Nu e o iubire trăită iubirea cântată de Petică, ci o idee de iubire, o obsesie a iubirii, mistuitoare".

(D. Micu, *Literatura română la începutul secolului XX*, p. 249, 250, 251)

„Frumuseţea reală, concretă, fiind «stricată, pângărită şi batjocorită de capitalism», dezabuzatul Petică speră să descopere în simbolism frumuseţea ideală, compensatoare, prin intermediul visului. Germanii Hugo von Hofmannsthal şi Stefan George, pe care-i cultivă, îl

impresionează prin capacitatea de iluzionare. Estetismul, echivalent al simbolismului, ar fi o ripostă la adresa urâtului din societatea contemporană (…).

Damnat etern, poetul are conştiinţa imperfecţiunii, idealul ţinând de inefabil: «Cântarea care n-a fost spusă, / E mai frumoasă ca oricare" – iată concluzia. Muzica lui Wagner şi lirica lui Maeterlinck, «de o întunecată durere», acaparează sensibilitatea solitarului, care aspiră la virtuozitatea unui *bel canto* violonistic. Precum Cavalerul negru din propria-i piesă (*Solii Păcii*), Ştefan Petică e un căutător de absolut, consumat de «tortura arzătoare a nopţilor», febril şi anxios (…).

Intelectualizat, sentimentalismul lui Petică relevă o tensiune interioară pe care jocul de «graţii albe» o diminuează prin abuz de cochetărie. Eroarea poetului a fost de a persevera în variante, inevitabil diluate, încât, cu toată perfecţiunea fragmentară, impresia ultimă e de saţietate. Aluziile la «doină» şi «vrăjita adiere din vechii tei moldoveneşti» nu modifică perspectivele unei poezii orientate spre universal. Rusticul Petică e un rafinat, atras de «negre pianine» şi parfumuri, natura însăşi chemându-l cu glas de «orgă obosită»".

(Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, p. 365, 367, 368 – 369)

Dimitrie Anghel

„Anghel porneşte de la o temă, care e la punctul de plecare o curată abstracţiune, şi o comentează metaforic până la epuizarea tuturor relaţiilor cu putinţă. Imaginile formează însă o reţea organică a cărei funcţie este de a revela corespondenţele oculte între toate părţile lumii".

(G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini poană în prezent*, p. 611)

„De la simbolism, Anghel a luat, în faza dintâi a evoluţiei sale lirice, preocuparea «armoniei intime», aşadar intimismul muzical, prin instrumentul unei fluidităţi largi, de cantilenă şi litanie; corespondenţe sufleteşti, din poemul *în grădină*, derivă de asemenea din simbolism iar când traduce din Verlaine, Anghel alege acele poeme de tonalitate minoră, cu răsunet afectiv. Poetul *Fantaziilor* se foloseşte de simboluri, îşi intelectualizează simţirea, îşi primeneşte lexicul, năzuieşte către sonoritate, caută rimele rare, respingând însă versul liber, asonanţele şi alte procedee formale simboliste (…). Cu discreţia aristocratică a

temperamentului său, poetul fantezist a ales din simbolism ceea ce i-a convenit; inspiraţia mediteraneană, limpede şi calmă, iar nu ceţurile celtice; notaţia intelectualizată, impresia poetică îndrăzneaţă, simbolul, în locul confesiunii directe – într-un cuvânt libertatea şi varietatea de inspiraţie; dar nu şi-a însuşit niciodată versul liber şi asonanţa, rămânând legat de metrica regulată (iar funambulescul rimei i s-a propus prin admiraţia faţă de poemele dramatice ale lui Edmond Rostand)".

(Şerban Cioculescu, *Dimitrie Anghel*, p. 105)

„Anghel a fost întotdeauna ispitit să vadă în decorul natural corespondentul (sau reminiscenţa) unor produse artificiale, să împrumute, cu alte cuvinte, naturii caracteristicile mediului de cultură în care trăim. Iarba din livadă are mirosul «dulce» al unui «aşternut păstrat de zestre», o stea albă se desenează pe cerul matinal «ca pe o mătase decolorată», soarele oprit la orizont pare «o candelă între coloanele unui templu». Luna e o «oglindă», nuferii sunt «picuri de ceară», vântul e parfumat «ca o năframă când o scuturi»".

(Georgeta Horodincă, *Dimitrie Anghel*, p. 235)

„Modernul Anghel percepe prin intermediul inimii într-o stare de extaz patetic. Interpret rafinat, cu aplicaţie pentru sublimul odorifer, el relevă corespondenţe între psihologia umană şi regimul floral. Crinul, mărgăritarul, iasomia traduc în microparadisul grădinii senzaţia de euforie, chiar dacă melancolia intervine. Procedeu fundamental: poetul contemplă o floare (*Măgheranii*, *Crizanteme*) apoi semnificaţiile sunt dilatate prin comparaţii simbolice (...).

Nici unui alt poet din epocă nu-i convine ca lui Anghel verbul «a fanteza», chiar dacă lingviştii refuză termenul. Într-o *Fantezie* cu arome de parc vechi, «cu alei ude», «jocuri de apă» şi «miros trist de roze», se iveşte fantoma lui Hamlet la Elseneur. În *Umbre* se desfăşoară «dulcea fantasmagorie» a trecutului. Raportat la Renoir şi Luchian, pictori ai florilor, Anghel li se alătură mai mult prin sugestie decât prin cromatică. Infante cu «frumoase rochii», speciile sunt diferenţiate cu câte un epitet moral, iasomia fiind «sfioasă», romaniţa «râzătoare», stânjenelul «visător»; cicoarea are «privire omenească», crizantemele exală tristeţe, gherghina stă «rece şi nepăsătoare»".

(Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, p. 343 – 344)

Ion Minulescu

„Minulescu trece deodată de la industria patriarhală a liricei semănătoriste la sensibilitatea şi cadrul urban. Locul ţărăncii idilice şi al iubitei sentimentale şi clorotice îl ia femeia fatală, melancolia eminesciană devine *spleen* baudelairian, harta României e schimbată cu harta celor cinci continente, carul cu boi şi orizontul Bărăganului e părăsit pentru corăbii, iahturi şi vapoare cu orizonturi misterioase şi exotice; mirosul prea simplu al florilor de câmp este părăsit pentru parfumuri tari, căpiţa de fân şi decorul naturii e un cadru incomod pentru iubire, care se va oficia de-acum în alcovuri voluptuoase, tapetate cu covoare moi şi cu tablouri moderniste: moartea însăşi nu se mai presimte în orizontul teluric al *Mioriţei*, ea fiind o abandonare în cavouri de transatlantice şi în spaţii lichide. Pentru toate aceste teme noi, importate din suprafaţa simbolismului, d. Minulescu avea nevoie de o expresie nouă; şi neologismul intră, în convoiuri bine strunite, în limba poetică, revoluţionând-o cu aceeaşi violenţă bruscă pe care a adus-o şi-n tematică. Poezia domnului Minulescu urmează aceeaşi linie evolutivă ca şi civilizaţia noastră materială; ea ne face să trecem de la iţari şi căciulă la haine nemţeşti şi joben, de la cămaşa cu flori, la pijama, de la ţigara răsucită cu degetele, la trabuc, de la ţuica de Văleni la lichior şi whisky. Istoriceşte, meritul unei asemenea literaturi este imens şi semnificativ. Procesul ei de inovaţie este voluntar, uşor epicurian, ca orice satisfacţie, inedită, adaptaţiunea ei este ostentativă, volubilă şi deschizătoare de apetit”.

(Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, IV, p. 46 – 47)

„Hotărât, Minulescu e un mare, un incorigibil sentimental. Un sentimental balcanic. «Romanţele» sale sunt «cântece de lume» pannești în expresie modernă. În ele vibrează sensibilitatea meridională în varianta românească, sensibilitatea «bucureşteanului par excellence», şi Caragiale avea de ce să le aprecieze. Cum a observat G. Călinescu «Ion Minulescu (literar vorbind) este un tip caragialian, tânărul muntean volubil, facil, emotiv, incapabil de a lua ceva în serios, producător neobosit de mofturi. Poeziile lui Minulescu decurg în stilul familiar, prăpăstios francizant al cafenelei bucureştene, aşa cum foarte des pariziana chanson e scrisă în argou. Ele trebuie «zise», precum trebuie jucate momentele lui Caragiale, fiindcă Ion Minulescu este în bună măsură un Mitică, un Caţavencu şi un Eleutheriu Popescu, deveniţi lirici» (…).

Sunetul autentic nou al liriciii minulesciene e în nota

sentimentală bufă, în melodia de romanţă ostentativ modernizată, spre a-i camufla articulaţiile de fapt demodate. E o ingenuitate în versuri, travestită în fanfaronadă, o năvală de duioşii şi melancolii ce învederează reale afinităţi ale poetului nostru cu Verlaine şi Laforgue. Am zice că Minulescu este aproape eminescian în simţire, de nu i-ar lipsi adâncimea. Oricum, de simbolism ţine în opera lui poetică ceea ce îl apropie şi de eminescianism: expresia muzicală a «melancoliei». Unele poezii minulesciene, cum ar fi *Poveste scurtă* şi *Rânduri pentru Sulamita*, par variaţiuni, adaptate atmosferei şi limbajului de cafenea, pe tema pierderii iubitei din *De ce nu-mi vii*? Şi, respectiv, *Pe lângă plopii fără soţ*".

(Dumitru Micu*, început de secol.1900 – 1916. Curente şi scriitori*, p. 442 – 443)

„Cele mai multe din poemele lui Minulescu sunt construite pe schema dinamică a unui gest verbal. O declaraţie, o invocaţie, o cerere, o întrebare alcătuiesc de cele mai multe ori cadrul mobil al compoziţiilor sale. Cadrul acesta poetul îl umple apoi cu enumerări sau variaţii pe aceeaşi temă, după procedeul amplificativ al oricărei retorici (...). Celula germinativă a multora din poeziile lui Minulescu este un fel comun al zicerilor, o mică proporţie exclamativă sau interogativă, proiectând din fuiorul ei, prin repetiţie şi amplificare, întregul corp al compoziţiei. Felul acestei procedări înrudeşte arta lui Minulescu nu numai cu formele tradiţionale ale retoricii, dar şi cu muzica, după cum au înţeles-o cei câţiva compozitori populari care s-au inspirat din versurile sale. A recunoscut-o poetul însuşi când, ajuns la maturitate şi în deplină cunoştinţă a felului şi a limitelor sale, a scris sub titlul *Sta est*... aceste rânduri cu adevărat semnificative, o altă artă poetică decât aceea a începuturilor sale, când atitudinile pontificale nu-i erau străine: «Ştiţi voi ce sunt versurile mele? / Zboruri în zigzag de rândunele – / Zboruri fragmentate/ Rupte/ Şi-nnodate/ Ca să poată fi de toţi cântate, / Nu cetite numai pe sub gene – / Pui golaşi de vrăbii fără pene".

(Tudor Vianu, *Opere*, III, p. 155 – 156)

„În general, Minulescu, sub o aparenţă de foarte îndrăzneţ verslibrism, a cultivat versul tradiţional (...). Versul de optsprezece silabe, alternând cu cel de şaptesprezece, construit foarte conştiincios şi formând strofe perfecte din punct de vedere metric, dar dispus tipograficeşte liber, este caracteristica formală a *Romanţelor pentru*

mai târziu, precum şi în parte, a volumului *De vorbă cu mine însumi* (…)".

(Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, V, p. 34)

George Bacovia

„Există, în adevăr, o atmosferă bacoviană: o atmosferă de copleşitoare dezolare, de tomnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenaţi, limitată într-un peisagiu de mahala de oraş provincial, între cimitir şi abator, cu căsuţele cinchite în noroaie eterne, cu grădina publică răvăşită, cu melancolia caterincilor şi cu bucuria panoramelor în care «prinţese oftează mecanic în racle de sticlă»; şi în această atmosferă de plumb, o stare sufletească identică; o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească prin obsesia morţii şi a neantului, un vag sentimentalism banal, în tonul caterincilor, şi macabru, în tonul păpuşilor de ceară ce se topesc, o descompunere a fiinţei organice la mişcări silnice şi halucinante, într-un cuvânt, o nimicire a vieţii nu numai în formele ei spirituale, ci şi animale".

(E. Lovinescu, *Istoria literaturii contemporane*, vol. 2, p. 404

„Dacă oricărui lirism îi repugnă să fie descris, acest procedeu ameninţând să distrugă un mecanism ce, înăuntrul cuvintelor, e cu atâta pudoare enigmatic, poeziei bacoviene îi convine şi mai puţin, chiar dacă esenţa sa e decorativă. E drept că acestui peisaj putred, acestor profiluri supte de culoare, într-o urbanitate de periferie, le corespund artificiile decorative ce umplu până la saturaţie minimul spaţiu al poemului. Dar e tot atât de drept că, descriind-o, îi răpeşti poeziei lui Bacovia inefabilul ce emană din zonele obscure, atmosfera bacoviană, atât de pregnantă în mizeria ei, şi – ca după o ardere pe veci pierdută – analiza criticului nu mai păstrează decât zgure grafice. Căci poezia bacoviană aparţine expresiilor celor mai specifice ale simbolismului. Şi tehnica sa se rezolvă exclusiv cu mijloacele pe care şcoala simbolistă i le-a oferit, acea sumă a sugestiilor care vin din muzică, din culoarea irizată în jocul luminii, din atmosfera confuză a inconştientului, toate consecinţele marii picturi impresioniste, cărora apoi temperamentul poetului le-a adăugat aura fanată a destinului său, sarcasmul şi mantia decrepită, funebrul aer damnat. Impresia care se desprinde din poezia lui Bacovia poate fi deopotrivă a unor simple combinări, născând efervescenţe ce predispun la melancolie, a unei vieţi în descompunere, ce îşi consumă ultima picătură de dezgust".

(I. Negoiţescu, *Scriitori moderni*, p. 132)

„Poezia simbolistă era una a consonanţei, a armoniei muzicale, caracterizată de o simţire discretă şi evazivă, fiind la ea acasă în rafinamentul lipsit de vitalitate şi chiar fad, dintr-un impuls aristocrat-artistic. La Bacovia însă, «scârţâielile» ating urechea cu sunete «înfiorătoare» şi frunzele căzătoare produc pe retină imagini «sinistre». Registrul stilistic nu poate fi întâmplător, cu atât mai mult cu cât îl întâlnim pretutindeni în *Plumb*. Instinctul melodiosului, care conduce mâna tuturor moderniştilor, este absent în poeziile lui Bacovia, a cărui artă pare să învedereze o ureche nemuzicală sau, spre a nu se crede că o spun cu reproş, o ureche în stare să accepte disonanţa, zgomotosul, dezordinea sonoră. E ca şi cum muzica simbolistă ar fi executată la alte instrumente decât acelea obişnuite. Viorile verlainiene scot, în mâinile lui Bacovia, sunete acute sau «rupte»; ţipete de trompetă răsună histeric în versuri stângace; pianul pare dezacordat; vocea femeii care cântă în cafeneaua goală este «barbară»”.

(Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, p. 205)

„Ar mai fi de luat în discuţie şi sentimentul agonic care străbate versurile bacoviene. Nici acesta nu e însă expresionist. Destrămarea trăită de eul liric al lui Bacovia apare ca rezultatul unor cauze identificabile, sociale sau psihice, nevrotice. Ea nu e «misterioasă», «obscură», ca la expresionişti. Pe poet nu-l urmăreşte presimţirea unor «duhuri» ascunse, care-şi exercită forţa lor distructivă asupra sa şi a lumii; aceasta nu i se înfăţişează «demonizată» ca lui Trakl. Agonia universului bacovian e o «lichefiere» lentă, «necatastrofică»; un lung final, simplu destin al materiei perisabile – şi versurile poetului nu au ambiţia să fie altceva decât «plânsul» ei. Orice «dinamism» expresionist e principial exclus de aici. Există un mister prin care arta aceasta izbuteşte adesea să străpungă estetica simbolistă şi impresionistă şi să-şi găsească o formulă absolut proprie extrem de modernă”.

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, p. 234 – 235)

„În cea mai gravă, mai dramatică latură a sa, jocul poetic bacovian ar fi deci înscenarea unui spectacol *sui generis*, astfel construit încât să sugereze acel mod de a fi jucat al omului alienat până şi de propria individualitate, într-un univers a cărui dinamică e asimilată mişcării unui mecanism. Lirica lui Bacovia ar fi, până la un

punct, o poezie despre «jocul lumii» – şi, în acest sens, partea de libertate a celui jucat este ca şi nulă. Câteva dintre trăsăturile acestui spectacol le-am putut deja degaja – şi ele ţin, cum am văzut, de apelul la specifice elemente de decor, insistent reluate, de o mişcare scenică ce comportă, la rândul ei, atribute relativ constante, de reducere a gesturilor subiectului liric la câteva, sugerând inerţia, automatismul, dezarticularea marionetei – toate convergând în realizarea acelei configuraţii, pentru noi fundamentală, a mecanicii opresive, alienante, a universului (…). «Monodrama mimică» – cum în mod fericit a fost numit spectacolul oferit de «personajul» lui Bacovia, apare astfel ca mod al schematizării şi esenţializării lumii poetului la nivelul reprezentării eului liric în spaţiul său «scenic» specific".

(Ion Pop, *Recapitulări*, p. 17 – 18)

„Majoritatea orientărilor, cheilor, temelor sale sunt scrise pe aceşti piloni: râsul şi plânsul, starea planului înclinat, neîntrerupta agitaţie, obsesia morţii, frica de viaţă, abulia, veşnicul du-te-vino, ponderea senzaţiilor sonore şi optice, caseta cu tremure, vibraţii, tresăriri, dârdâieli şi alarme, încărcatul deviz al buletinelor meteorologice, statismul, împietrirea, dar şi trepădarea sterilă, zăpăcitoare, absurdă, autismul dar şi turuiala în vid, aşteptarea şi neaşteptarea, sarcasmul, renunţul, mizantropia, nebunia, în sfârşit artele şi îndeosebi muzica («Acorduri, arpegii, armonii… / Orice din mine au făcut»), recursul la cântec – supapă adeseori salvatoare şi încă una din formele de contrapunct ale acestei poezii adesea deznădăjduite. El îşi cunoaşte agenţii eroziunilor interne, ştie că are de luptat şi cu ei, şi cu ele şi cu sine, discerne riscul de a-şi sacrifica propria artă şi fructificarea estetică a propriei drame, dacă nu va descoperi artificiul prin care să le apere de monotonie, de insuportabil, de dispariţie – şi descoperă acest artificiu în virulenţele verbului, care va împrăştia oţel în toate celulele lirice. Aproape un sfert din întregul celor 250 de poezii cercetate încep din primul vers cu caii-putere ai verbului, de cele mai multe ori folosit la prezent şi de altminteri masiv în restul organizat al poeziei ce lasă impresia, în schimb, de disparitate".

(I. Caraion, *Sfârşitul continuu*, p. 51)

Modernismul

„Unul dintre principalii directori de conştiinţă din deceniile interbelice a fost, neîndoielnic, E. Lovinescu (…). «Zburătorul» apare la

19 aprilie 1919 şi va dispărea la 8 mai 1921, supravieţuindu-i cu nici trei luni «Lecturii pentru toţi» (...). Cel mai interesant fapt, menit să devină odată cu mare semnificaţie în viaţa literară interbelică, e că cel de al doilea mare critic al timpului şi-a putut întemeia revista sa (Ibrăileanu avusese până în 1916 «Viaţa românească» şi se pregătea să-şi reînfiinţeze revista). Cu ajutorul ei (a cercului din jurul revistei care va căpăta numele ei intrat în legendă) îndruma, pe o direcţie socotită de el potrivită, literele româneşti (...).

Lovinescu şi-a conceput publicaţia ca fiind exclusiv consacrată fenomenului literar-cultural-artistic original. Traducerile nu erau de principiu nici agreate, nici acceptate. În afara literaturii propriu-zise (poezie, proză, uneori şi teatru) sumarele sunt organizate pe câteva rubrici. Predomină cronicile (literară, teatrală, a ideilor, artistică), o secţiune consacrată «însemnărilor informative» sau numai «însemnărilor», o poştă a redacţiei. Din păcate aceste cronici sunt capricios programate iar semnăturile lor alternează prea adesea (...).

Cea mai mare parte a spaţiului revistei era, evident, consacrată literaturii. Nu vom spune că tot ceea ce s-a publicat aici era de calitate şi rezistent (...). Dar «Zburătorul» are meritul imens de a fi facilitat debutul unor mari valori, făcând apoi tot ceea ce i-a fost posibil pentru consacrarea lor. Preocuparea principală era îndreptată spre «cei ce vin» (...).

Dar poate că pe deasupra acestor descoperiri, «Zburătorul» are meritul de a fi relevat pe marele critic al timpului, pe E. Lovinescu, din magistratura căruia avea să apară în a doua jumătate a deceniului al treilea marea pleiadă de critici foiletonişti. În rubrica de «Epiloguri» sau de cronică literară, Lovinescu continuă mai vechea acţiune de reevaluare a unor opere şi personalităţi. Aici publică articole despre Coşbuc, Vlahuţă, Brătescu-Voineşti, Macedonski (...). Aceste «revizuiri» faimoase care i-au adus lui Lovinescu mari neplăceri în epocă (nestinse nici azi) au fost tot atâtea acte de mare curaj, semnalând, încă o dată, vocaţia unui mare director de conştiinţă (...).

La 7 mai 1921, «Zburătorul» îşi încetează apariţia. Dar în toamnă, la 17 septembrie reapare cu un alt titlu: «Zburătorul literar» (...).

Mai peste tot, Lovinescu şi gruparea sa erau prezentaţi ca o orientare potrivnică spiritualităţii naţionale sau ca o spiţă de arlechini ai condeiului, superstiţie care desconsidera tradiţia. Ceea ce era şi

nedrept şi neadevărat. Pentru că înnoirea expresivă, în ordinea esteticului, şi militantismul împotriva închistării într-un tradiţionalism osificat (ceea ce nu e acelaşi lucru cu tradiţia) nu semnifica deloc o atitudine potrivnică spiritualităţii naţionale (…).

În martie 1926, Lovinescu şi ai lui hotărăsc, la o şedinţă de cenaclu, să reapară «Zburătorul», asigurându-i o apariţie de un an (12 numere). Director era Lovinescu, secretar de redacţie G. Nechita. Redactori erau Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Felix Aderca, P. Constantinescu, Vladimir Streinu (…).

Viaţa literară şi ideologică înregistrase modificări de creştere sensibile. Apele se limpeziseră, creând clare linii despărţitoare între orientări (…). Personalităţile exponenţiale ale «Zburătorului» se impuseseră ca prezenţe literare remarcabile, publicându-şi creaţia în volume (…). Noua serie a revistei era, de aceea, concepută nu ca o revistă «a celor ce vin», ci «a celor ce au venit şi au obţinut un loc în literatură».

(Z. Ornea, *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*, p. 188 – 201)

„«Zburătorul» va fi pentru o adoptare largă şi rapidă la noi a ultimelor formule artistice din Occident, adică pentru racordarea literaturii române cu «spiritul veacului». Totodată va refuza să accepte vreo limitare a acestui proces în numele particularismelor locale, sociale sau naţionale (…).

Unei asemenea imagini mitologizate a progresului, generată fatal de ambianţa socială, îi cădeau victime prietenii lui Lovinescu. «Spiritul veacului» devenea pentru membrii cercului o noţiune extrem de vagă şi generală. Factorii psihici căpătau în cuprinsul ei prioritate asupra celor materiali, economici şi sociali. Când erau amintiţi, ultimii îmbrăcau iarăşi o formă abstractă (…).

Pe de o parte, «Zburătorul» va desfăşura o critică ascuţită, realistă, întemeiată şi binevenită împotriva romantismului reacţionar antiorăşenesc, dispus să găsească necontenit dimensiuni profunde şi originale înapoierii rurale spre a o putea prezenta ca o expresie a existenţei «autentice», «autohtone», pe de altă parte, va rămâne la o reprezentare mitizată a progresului, fiind înclinat să eludeze contradicţiile între masele muncitoare şi burghezie, sub un termen vag cum era: «spiritul modern» (…).

«Zburătorul» a ştiut să recunoască un mare poet dificil, pe Ion

Barbu, care a evoluat repede de la o frenezie nietzscheeană, ascunsă sub haina parnasianismului, la structura «criptică» a versurilor sale (…).

«Zburătorul» a cultivat şi o lirică mai directă, de «notaţie» sau de «atmosferă», «senzorialistă», cum o numea E. Lovinescu. Accentul cădea din nou, în cazul ei, pe interiorizare şi intelectualizare, chiar dacă aici expresia evita obscuritatea (…).

În proză, «Zburătorul» pornea tot de la principiul sincronismului, conjugat cu cel al autonomismului estetic, după nevoi şi împrejurări (…). Criticul vedea romanul modern dezvoltându-se în sensul investigării unei psihologii mai complicate, mai evoluate. Aceasta – credea el – îi e proprie îndeosebi omului care trăieşte în marile centre citadine, duce o existenţă diferenţiată, plină de solicitări multiple".

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, p. 25, 28, 30 – 31, 42 – 48)

„În accepţia dată de Lovinescu în ultima secţiune a *Istoriei literaturii române contemporane* din 1927, «modernismul» nu e, desigur, întregul modernism românesc (…). În totalitate e, conform definiţiei sale, «o mişcare ieşită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880" şi înglobând simbolismul, «modernismul» interbelic, «curentele extremiste». Validitatea acestei judecăţi de realitate n-a fost, nu putea fi contestată de nimeni, întrucât exprimă evidenţa. Atitudinile faţă de contactul cu «poezia franceză mai nouă» puteau fi oricât de violent deosebite; să se nege existenţa acestui contact, adică a procesului de modernizare, nu era posibil (…). Cea dintâi formulă a modernismului literar fiind simbolismul (…) rezultă că modernismul românesc e sincron în stare incipientă cu cel francez, anterior celui din literaturile de limbă spaniolă, şi cu atât mai mult modernismelor din numeroase alte literaturi (…).

Promotorii curentelor moderniste şi-au argumentat demersurile, şi ei, nu numai relevând calitatea artistică a «poeziei noi», dar demonstrând şi oportunitatea de ordin naţional a modernizării, înfăţişând modernizarea în general ca un progres istoric normal şi inevitabil. În frecventele sale dezlănţuiri antijunimiste, Macedonski opune «noii direcţii» a «Convorbirilor literare» nu atât o altă «noutate» decât cea maioresciană, nu atât spiritul modern, în sine, cât latinitatea (…). Mobilul raţiunii presimboliste a lui Densuşianu avea să fie

convingerea că «stilul» acestui curent «ar pune mai bine în lumină firea noastră de latini», ne-ar apropia de «sufletul european». După întâiul război mondial, Lovinescu a găsit calea să dea concepţiei sale estetice un fundament sociologic: să demonstreze că modernismul literar nu era decât consecinţa firească a modernizării pe toate planurile, impusă de «legea sincronismului».

(D. Micu, *Modernismul românesc*, p. 59, 70 – 71)

Tudor Arghezi

„Paradisul arghezian – în realitate ca şi în poezie – e opera prin care un spirit nereligios se opune zădărniciei şi morţii, luând în stăpânire existenţa ce i s-a dat, devenindu-şi sieşi Dumnezeu. Nu este decât un singur creator, o singură divinitate, în viaţa şi poezia lui Arghezi: el însuşi.

Transcendenţa arghezianã este o transcendenţă goală. Imaginile tăcerii, ale refuzului de a se arăta, ale nepătrunsului şi zăvorârii lui Dumnezeu sunt, în fond, tot atâtea imagini ale absenţei (…).

Suferinţa poetului nu provine din faptul că Dumnezeu este, fără a se arăta, că se relevă şi se ascunde, în acelaşi timp; ci din faptul absenţei sale, care deşteaptă în sufletul fragil al psalmistului conştiinţa insuportabilă a singurătăţii în univers (…)".

(Nicolae Manolescu, Postfaţă la *Tudor Arghezi*, *Poezii*)

„Rezumând, credinţele artistice ale poetului prezintă iarăşi nenumărate aspecte contradictorii. Ele oscilează între aspiraţia lui de a sparge clişeele literare, de a-şi exterioriza sufletul rebel printr-o răsturnare a valorilor estetice acceptate şi tentaţia de a respinge cu scepticism orice înnoire în numele superiorităţii ordinii naturale asupra progresului şi civilizaţiei; între individualismul său dispus să deformeze cu o extremă subiectivitate imaginea lumii înconjurătoare şi un ascuţit simţ realist; între militantism social şi estetism. Sensibil la cele mai variate influenţe, înzestrat cu facultatea de a le asimila într-un mod foarte propriu, Arghezi îşi apără cu îndârjire o poziţie personală, proclamând mereu independenţa talentului faţă de orice şcoală, deoarece «în limbaj critic reproducerea prin imitaţie provocată sau involuntară se numeşte: mişcare literară» (*Manual de morală practică*) (…).

Poetul *Florilor de mucigai* conjugă sumbrul, terifiantul cu grotescul. Şi în această direcţie, apropierea cu viziunile lui Goya nu e deplasată. Realitatea infernală dindărătul zidurilor închisorii e înviată

în toată atrocitatea ei, fără nicio urmă de romantism. Un imens dezgust de ticăloşie umană prelungeşte caricatural liniile desenului, împingând imaginile către analogii fantastice cu valoare simbolică. Portretele sau biografiile deţinuţilor sunt tratate însă cu un fel de familiaritate proprie. Arghezi încearcă o deosebită satisfacţie în a revela natura contradictorie a pensionarilor temniţei, aliajul ciudat care uneşte frumuseţea şi oroarea în fiinţa lor".

Florile de mucigai sunt o aplicaţie şi mai consecventă a *esteticii urâtului*, enunţată de *poetul plugului* în *Testament*. Frumosul e căutat aici în zonele oprobriului absolut. De la Villon, lumea patibulară a hoţilor, prostituatelor şi asasinilor n-a prea făcut obiectul poeziei.

Abia cu Baudelaire lirica europeană îndrăzneşte să se apropie şi de «florile răului», adică să demonstreze că frumuseţea poate fi creată şi din materii condamnate. Arghezi operează, de astă dată efectiv cu «mucigaiuri, bube şi noroi», umanitatea asupra căreia se apleacă poartă stigmatele viciului şi crimei, înrudindu-se direct cu cea a vagabonzilor, cerşetorilor şi femeilor pierdute, din *Tablourile pariziene* ale poetului francez".

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, p. 85 – 86, 199, 201 – 202)

„În numeroase texte apare imaginea poetului constructor de cuvinte. Astfel, în *Ars poetica*, Arghezi declarase: «Fiecare scriitor este un constructor de cuvinte…» şi reflectase îndelung asupra acestei construcţii. Intenţia mărturisită a poetului de a împrumuta însuşiri materiale cuvintelor, cu tot umorul subiacent al declaraţiilor sale (cuvinte mirositoare, pipăibile, săritoare etc.) reprezintă un nisus fundamental, ca şi o intenţie posibilă (şi realizabilă) înscrisă în poetica sa. Scoţând la iveală aceste însuşiri, poezia sa proceda la o agresiune împotriva senzaţiilor şi afectelor somnolente. Spre deosebire de avangardiştii care demolau edificiul verbal, Arghezi pretinde o construcţie cuvântătoare, un cosmos verbal bine orânduit, gospodărit, iniţiind, în acelaşi timp, o aventură în verb, o zgândărire a afectelor, a pasiunilor prin cuvântul insidios. Construcţia sa se vrea, în fond, mai transformatoare, mai revoluţionară decât distrugerea produsă de ceilalţi. Scriitorul construieşte cuvinte tocmai pentru că vrea o lume nominalistă. Heidegger considera limba drept casa omului. Arghezi stă sub semnul meşterului Manole, ziditor al unei biserici cuvântătoare (…).

Este firesc ca între aceste spirite contrarii, întâlnirea să însemne o luptă. Iubirea, pentru Arghezi, este o agonie, în mai multe din sensurile rădăcinii eline a acestui cuvânt, este luptă, ciocnire înfricoşătoare şi înfrângere. Iubirea nu e o trăire triumfală. Crepusculul, agonia zilei îi convine. În lupta erotică nu sunt decât înfrânţi. Ruptura, fuga din cercul de foc al erosului, gestul de atâtea ori repetat al izolării iubirii, nu sunt decât repetiţii ale unei agonii originare.

Şi totuşi, în pofida viziunii agonice a iubirii, nu apare uneori iubirea ca un început absolut? Nu este în orice iubire o epifanie, o ivire care o asociază cu experienţa auroral? Aici, în misterul începutului, este legătura erosului cu mitul. Începutul înseamnă o deschidere nouă. Iubirea străpunge universul închis («Fereastra sufletului zăvorâtă bine» – *Morgenstimmung*) şi pătrunde asemenea harului în vasul elecţiunii sale, umplându-l. Imaginile acestei umpleri sunt dintre cele mai diafane din poezia argheziană, ele provenind din ordinea muzicii şi a aromelor: «Cântecul tău a umplut clădirea toată/ Sertarele, cutiile, covoarele, /Ca o lavandă sonoră…»".

Aşadar, centrul metafizic (dacă ne putem îngădui să-l numim astfel) al *Florilor de mucigai* se află în misterul răului şi al suferinţei umane. După cum nu putem reduce universul imaginar al lui Dostoievski la acela circumscris prin tezele şi coordonatele ficţiunii documentare naturaliste, tot astfel lirismul *Florilor de mucigai* este ireductibil la «naturalismul liric» (Ion Negoiţescu). Căci nu vedem în spectacolul turmentat al mizeriei umane din aceste poezii doar o estetizare, «în cadrul naturalismului riguros» – cum afirmă criticul amintit – a mizeriei sociale. Reprezentarea şi pledoaria lipsesc. Scenariul cu brutalităţile sale are în nucleul său o participare la suferinţă pe care naturalismul nu o are cât timp este consecvent cu sine. Iar viziunea (oricât de alimentată prin contactul direct cu realiile) nu se vrea în lirica argheziană nicidecum documentară.

Fără îndoială, e multă autenticitate a gesticulaţiei, a replicilor, a obiectelor şi figurilor în *Flori de mucigai*. Dar acestea sunt accesorii ale viziunii. Excesul de autenticitate, pitorescul, culoarea locală, clişeele argotice care ar face din lumea *Florilor* o faună a buruienilor de maidan, a unui maidan anumit, balcanic, este contrabalansat în mod binefăcător prin calitatea poeziei – înainte de toate – prin mişcarea ceremonială, printr-un ritm, un ritual. Expresivitatea e încătuşată

într-o mecanică superioară, dublă, a fabulei şi a discursului poetic. Această mecanică este fie expresia absurdului, fie a unei realităţi mitizante. Mizeria umană nu este reprezentată – cum ar fi fost într-o simplă poezie-document, descriptivă, ci redusă la absurd sau la o schemă mitică (…).

Gospodăria familiară, iată un spaţiu paradiziac, dăruit cu toate virtuţile posibile în imaginarul arghezian şi, înainte de toate, cu fecunditatea fără limite. Într-un asemenea loc al fericirilor casnice, ca şi edenul primordial, animalele convieţuiesc în pace între ele şi cu omul; nimic viu nu este primejduit, totul rodeşte. Adevărata utopie arghezian este aceasta, a locului domestic al bunei-înţelegeri depline (…). Baudelaire-ienele calităţi ale paradisului visat – «luxe, calme et volupté» – sunt înlocuite în acest rai domestic prin tihna pământului, pacea ogrăzii, visul grădinii rodnice".

(Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, p. 67, 228 – 229, 255 – 256)

„Ca şi *Poarta neagră*, *Florile de mucigai* au ca punct de plecare mediul închisorilor: poetul încearcă «surprinderea suavităţii sub expresia de mahala» (Călinescu). Sunt şi nişte *Canzonero gitan*. Însă Arghezi, cu marele lui instinct al întrepătrunderii misteriilor, va urmări amestecul de degradare şi de puritate, de mizerie şi de suavitate, de perversiune şi de nevinovăţie, cam în felul lui Ion Barbu în *Isarlîk*. Lumea descrisă de Arghezi este şi ea de «var şi ciumă», tot o cetate imaginară, «la mijloc de Rău şi Bun», căci lipseşte accentul moral deschis. O morală implicită există, fiindcă, desigur, aşa cum a atras atenţia Pompiliu Constantinescu, «etica arghezian înfăţişează infernul ca un fel de cerc închis în care natura pervertită ne corupe şi mai mult, fie prin mijlocirea Diavolului ce stăpâneşte insul, fie prin tortura conducătorilor aplicată celor pedepsiţi…». Dar numai printr-o exagerare cineva ar putea deduce de aici că poetul înfăţişează critic şi realist viaţa închisorii: lumea «florilor răului» e un pur simbol, un tărâm inexistent, imaginat astfel din raţiuni estetice (…).

În *Cărticica de seară*, *Buruieni*, *Cântece cu gura închisă* ne întâmpină deodată un alt Arghezi, un Arghezi «minor». Lipsind şi încordarea din *Psalmi*, şi interesul pentru pitoresc din *Flori de mucigai*, poetul s-a cuminţit; existenţa nu mai e interogată cu nelinişte, cu spaimă, cu teroare. Ea e acceptată cu tandreţe şi uimire (…).

Poezia e, esenţial, o formă de joc. În paginile «cărţii de seară» se

fixează cu ace fine, ca într-un insectar, furnici, păianjeni, albine, urechelniţe, pisoi, căţei, iezi, greieri. Lumea se strânge pentru a încăpea în miniaturile poetului".

(Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, p. 83 – 84, 85)

„În perspectivă ludic-infantilă sunt aşezate, uneori, chiar şi cele mai grave şi dramatice evenimente ale existenţei. Imun la dramă, ochiul inocent al copilului reţine mai degrabă aparenţele, evenimentul ca spectacol, asimilându-l lumii sale de pură invenţie sau fascinată de efectele mimetismului. Reprezentarea, bunăoară, a morţii devine cu atât mai tulburătoare în acest univers ingenuu, cu cât cei ce au conştiinţa ei trebuie să joace pe dublul plan: al realităţii dureroase şi al convenţiei epurate de orice nelinişte. Este cazul poemului *De-a v-aţi ascuns*, construit tocmai pe o asemenea ambiguitate. Adresându-se copiilor, tatăl pregăteşte scenariul stingerii şi al absenţei pe măsura unor «spectatori» ce nu-l pot recepta decât ca joc, adică în calitatea lui de gesticulaţie gratuită, în care abia se insinuează ideea unei anumite «viclenii»".

(Ion Pop, *Recapitulări*, p. 60 – 61)

„Caracterul principial revendicativ al poeziei argheziene, cu mânia ascunsă chiar şi sub meşteşugul său de «a-mpodobi tertipul cu gingăşii şi fleacuri», se relevă îndeosebi în *Psalmi*, unde Dumnezeu nu este invocat spre rugăciune sau laudă, spre iertare sau reculegere, ci spre a fi tras la răspundere pentru misterul în care se învăluie, pentru inaccesibilitatea lui, pentru interdicţia ce grevează cunoaşterea lui. În neputinţa-i umilitoare, omul arghezian abordează pe Dumnezeu cu viclenie, îl ţine în şah, îl contestă. Fiindcă imaginea clară a celui de sus i se refuză, omul îl ameninţă şi îi neagă existenţa, înlocuind această imagine refuzată cu o caricatură. Satanism romantic moştenit poate şi de la Macedonski, în orice caz probă formală supremă a expresionismului lui Tudor Arghezi, la care grotescul şi caricatura sunt instrumente vizionare şi în opera căruia, mai mult decât în aceea a confraţilor săi, numele lui Dumnezeu se bucură de o frecvenţă îndărătnică".

(I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, p. 273)

Lucian Blaga

„Violent modernist, şi chiar expresionist în dramele sale, Lucian Blaga nu e numai un antisimbolist, ci, după cum vom vedea, şi un antiliric. Asupra modernismului său de influenţă orientală

germanizată nu vom insista, ne vom opri numai la reacţiunea antisimbolistă pe care o reprezintă (…).

Poezia domnului Blaga reprezintă o scoborâre în inconştient; ea nu purcede nici chiar dintr-o emoţie profundă, ci din regiunea superficială a senzaţiei, sau din domeniul cerebralităţii.

Stările sufleteşti se descompun, deci, în sentimente disparate; din continuarea procesului de pulverizare, sentimentele se descompun la rândul lor în senzaţii (…). Senzorialismul ţine, deci locul lirismului; din contactul liber al simţurilor cu natura găsim în poezia domnului Blaga nu numai o impresie de prospeţime, ci şi un fel de bucurie de a trăi, un optimism şi chiar o frenezie aparentă, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzaţie sau sprijinită pe consideraţiuni pur intelectuale".

(E. Lovinescu, *Critice*, 2, p. 238 – 239)

„Blaga a luat primul contact cu noua tendinţă artistică în 1916 la Viena, când descifrează împreună cu un compatriot arhitect manifestele artei plastice expresioniste (…). Dincolo de datele biografiei intelectuale, *Poemele luminii* conţin *in nuce* toate elementele programului expresionist: sentimentul absolutului, istoria vitalistă, exacerbarea nietzscheeană a eului creator, retrăirea autentică a fondului mitic primitiv, interiorizarea şi spiritualizarea peisajului, tensiunea vizionară maximă etc. Atitudinile şi imaginile poeziei blagiene sunt iniţial expresioniste (…).

Deşi *Poemele luminii* preiau elemente tipic expresioniste, nu reuşesc să sugereze decât aspiraţia încrâncenată a materiei către o întrupare cosmică absolută; existenţialul şi umanul apar doar ca un mod de manifestare al stihialului abstract. Oraşul cu toate spaimele lui expresioniste, care este un motiv recurent la Georg Trakl sau la Gottfried Benn, nu există deocamdată la Blaga ca element concret al universului imaginar; el e ca şi satul un concept în care locuiesc alte concepte şi nu e populat încă de fiinţe vii (…).

În *Paşii profetului* se simte deja o schimbare de ton şi de atitudine; astfel, eul stihial dispare treptat din prim-planul poemului şi îi ia locul o entitate «anonimă» – zeul Pan. Desigur, cu această perspectivă se poate interpreta chiar şi materia primului volum, tot ca o tentativă a anonimatului expresionist către reintegrarea cosmică. Dar odată cu al doilea volum se petrece o liniştire a energiilor primare, împinse spre isteria strigătului în *Poemele luminii*; acum nu mai asistăm la acel fior împietrit al liniştii extatice, ci chiar la «procesul

liniştirii», care se înfăptuieşte pe măsură ce avansează actul lecturii; nu mai vedem materia în flăcări vangoghiene, ci simţim o mocneală sub cenuşa verii, forfota subterană a unor metamorfoze ce încep să transforme liniştea formelor arhetipale în tot atâtea probleme deschise către noi întrebări (…).

Pornind iniţial din solul expresionist, Blaga îşi adaugă aripile metafizice pe care niciun poet expresionist european nu le-a purtat; în chiar exemplaritatea aceasta înaltă, teoretică şi practică, poetul român va realiza ceea ce am putea numi «blagianizarea expresionismului». Ea se realizează prin îndepărtarea definitivă de real; poetul construieşte un univers imaginar în care motivele şi figurile expresioniste mai pot fi interceptate ca nişte magneţi ascunşi în jurul cărora s-a strâns o materie palpabilă, de identitate însă «blagiană» ce are funcţia de a învălui şi a obscuriza materia iniţială. Această poezie nu mai are incandescenţa iniţială, ci iradiază o tensiune metafizică (…).

În a treia etapă a discursului blagian apare *structura spunerii* (…). În această ultimă evoluţie, poezia blagiană iese, în sfârşit la suprafaţa discursului blagian, nemaiavând nevoie să fie ritm, rimă şi alte elemente prozodice tradiţionale, ba chiar abuzând de acestea prin recurgerea la modele folclorice. Temele poeziei se autohtonizează în mod programatic. Eul nu mai este nici stihial, nici anonim şi problematizant, ci aproape unul *domestic* ce se întoarce către bucuriile intime şi patriarhale ale vieţii".

(Marin Mincu, *Prefaţă*, la *Lucian Blaga*. *Texte comentate*, p. XXVIII-LIV)

„Într-un chip mai simplist, mai naiv, mai puţin adecvat – şi ca atare mai evident –, Blaga mărturiseşte în poemele de început o tendinţă fundamentală a spiritului său creator – aceea de a căuta în formele vieţii, în întruchipările naturii un principiu şi, dacă se poate, un punct de origine, un centru generator (…).

În orice caz, încă din primul volum se poate descoperi efortul de abstragere din contingent, precum şi înclinaţia organică (şi programatică!) spre tainele unei existenţe cosmice în care viaţa proprie şi chiar viaţa propriu-zisă nu sunt evenimente, ci fenomene într-o serie. Contemplarea «minunilor» lumii este, de fapt, presimţire a esenţei vieţii manifestate plenar în timpul şi spaţiul «minunii».

Privilegiul aparţine în exclusivitate poeziei (…).

Poemele luminii ni se înfăţişează însă ca un volum programatic

nu numai printr-un titlu sau altul, sau prin caracterul mai explicit al intenţiilor poetului, ci chiar prin ansamblul lui, pentru că acest ansamblu raportat la ansamblul operei îşi descoperă o certă semnificaţie prospectivă.

Cum spuneam, poetul îşi circumscrie aici temele şi le «rezervă», parcă, în vederea unei aprofindări ulterioare ce vor apropia schimbându-i sau fixându-i una sau alta din trăsături.

Prin precocitatea şi abundenţa artelor poetice, prin dispunerea operei şi structura însăşi a lirismului său, Blaga ni se înfăţişează ca un poet anticipat de un program. Aşadar, nu în sensul respectării întocmai de la un titlu la altul sau de la un vers la altul a unor intenţii sau idei prealabile, ci în sensul capacităţii pe care o dovedeşte de a-şi privi mai de sus opera, de a o direcţiona printr-o gândire proiectivă globală (…).

Schimbarea de registru şi chiar de referinţe petrecută în intervalul foarte scurt (1919 – 1921) care desparte *Poemele luminii* de *Paşii profetului* mărturiseşte o dilemă a conştiinţei creatoare. Poetul pare că se desparte de sine, renunţând la ceea ce constituia specificul lui până acum.

Blaga se află acum în căutarea unei prize mai directe asupra propriilor trăiri. El se dispensează de prestigiul – resimţit ca exterior – al perspectivei metafizice.

Renunţând la problematica intelectuală caracteristică, la o gândire explicită, discursivă chiar uneori, el vrea să rămână singur cu poezia sa, să o recucerească dinlăuntru, să o întâmpine aşa-zicând cu mâinile goale.

Blaga încearcă să se despartă aici de temele sale, să-şi «uite» obsesiile, să se aşeze parcă anume în posturi lirice de visare, de absenţă, de prostraţie chiar, crezând că se aşază astfel mai bine, mai sigur în poezie. În orice caz, renunţarea la speculaţie e resimţită ca purificare (…).

În *Paşii profetului* ideile sunt făcute să treacă printr-un filtru vegetal. Procesul este cât se poate de complex, dezgolirea de metafizică e paralelă cu un efort de încarnare a ideilor, de care poetica blagiană avea neapărată nevoie".

(Mircea Martin, *Identificări*, p. 18 – 19, 20, 42 – 43)

„Unitatea volumului o dă ideea «luminii». Natura ei misterioasă (ondulatorie sau corpusculară?) l-a preocupat pe poet, care revine adesea în studiile sale filosofice asupra acestei probleme (…). Lumina e

celebrată ca stihie primordială, ca impuls cosmic generator de viaţă (v. *Lumina* în *Poemele luminii*, n.n.). (...).

Lirismul acestor prime poeme ale lui Blaga are două surse principale. Una a expansiunii vitale tinereşti, a sufletului biciuit de dorinţa cheltuirii în cuprinderi frenetice, alta a interiorizării, stârnită de relaţiile tainice pe care spiritul le descoperă împrejur şi le înregistrează tulburat. Lumina devine astfel pentru poet un principiu energetic universal (...).

De fapt, ambele atitudini pe care le-am descris, dincolo de aparenta lor opoziţie, se întâlnesc în atracţia poetului pentru ceea ce filosoful numea «orizontul misterului» (...). Energetismul cosmic al luminii, de care are senzaţia că e inundat, el îl cântă ca «fenomen originar», ca întrupare a «logosului» divin din doctrinele gnostice. În fondul «stihial» al vieţii, lui i se pare a distinge manifestarea unei ordini obscure, transcendente. Ea îngăduie însă numai să fie bănuită, presimţită, închipuită îndărătul lucrurilor, care nu mai sunt decât semne criptice ale ei. Lumina stârnită în suflet de elanurile iubirii poate că e «ultimul strop» din cascada incandescentă primordială. Beţia orgiacă a jocului permite, poate, dumnezeului din om să răsufle liber şi să nu mai cârtească: «sunt rob în temniţă».

Adaptarea esteticii expresioniste într-o formulă originală la anumite motive lirice mai personale, mai intim legate de sistemul filosofic şi de elemente folclorice autohtone, Blaga o săvârşeşte abia cu volumele *în marea trecere* (1924), *Lauda somnului* (1929) şi *la cumpăna apelor* (1933).

«Marea trecere» e viaţa. Blaga o priveşte însă cu obsesia morţii, a neantului. Existenţa e pentru el nu devenire, ci trecere chinuitoare cu fiecare clipă în nefiinţă (...). Blaga reia, de fapt, eterna temă horaţiană, dar îi preschimbă unda de tristeţe împăcată în nelinişte torturantă. Poetul cântă un soi de spaimă ontică în faţa ideii heraclitiene. Mişcarea îi apare drept expresia cea mai directă a morţii, fiindcă ilustrează încontinuu acţiunea anihilantă pe care o exercită timpul asupra a tot ce e viu (...).

La cumpăna apelor e pentru Blaga linia de unde drumul vieţii îşi schimbă panta, încetează să mai suie şi-şi începe coborâşul, e cu alte cuvinte vârsta fatidică, de care vorbeşte Dante. Intrat în ea, poetul vrea să-i surprindă condiţia specifică. Ca şi înainte, aceasta devine la dânsul prilej de înscriere în «orizontul misterului» (...).

Gândul inevitabilului declin al vieţii stă aici în centrul poemelor. Un sentiment de împăcare şi nu de spaimă, ca *în marea trecere*, îl însoţeşte însă sub raport liric. Lumea îi apare poetului, în perspectiva lentei coborâri pentru care se pregăteşte, atinsă de o boală incurabilă, «fără obraz» şi «fără nume». O suferinţă secretă mistuie încet fiinţele şi lucrurile.

Următoarele două volume de versuri ale lui Blaga – *La curţile dorului* (1938) şi *Nebănuitele trepte* (1943) – ne aduc multe lucruri noi. Poetul reia în ele motivele lirice despre care am vorbit până acum. Curţile dorului sunt pentru el întinderile care-l despart de ţară. Versurile din volum, scrise mai mult în străinătate, pe «ţărmul lusitan», unde Blaga se afla, cântă nostalgia plaiurilor natale (*Ani*, *pribegie şi somn*, *Alean¸ Boare atlantică*). Sentimentul e însă proiectat în plan metafizic, ca de obicei (…).

Nebănuitele trepte sunt metamorfozele întoarcerii în neant. Sub acest titlu, Blaga cântă apropierea de moarte ca o coborâre paşnică îndărăt, în sânul elementelor".

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, p. 70, 78, 91 – 92, 107, 140 – 141)

„În *Paşii profetului*, în *Zamolxe*, panteismul, sau mai bine-zis panismul, se înfăptuieşte cu mijloace artistice superioare şi în consonanţă cu tradiţia noastră agrară, într-un pastoralism în care se regăsesc toate elementele bucolicei virgiliene: Pan «ovium custos», ardenţa caniculară a câmpurilor, greierii, macii adormitori, şopârlele, naiul, copacii străvechi, laptele care curge, fagurii, nucii, fructele în genere (…). Mai mult decât o amintire mitologică, Pan este în bucolica lui Blaga o întrupare a voluptăţii de a participa la toate regnurile, de a surprinde mai cu seamă măruntele mişcări vitale (…)".

(G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, p. 876)

„Analizând articulaţiile mitului poetic blagian, am putut remarca însă că, odată cu *Moartea lui Pan*, se produce o substanţială mutaţie a viziunii, echivalentă în planul poeziei cu ceea ce filosoful Blaga numeşte «ruptura ontologică». Momentul nu rămâne fără consecinţe nici la nivelul «definiţiei» discursului liric, ba chiar am putea spune că abia de acum înainte se pune cu adevărat la Blaga problema unei asemenea «definiţii». Căci numai prin simbolica moarte a lui Pan are loc acea ruptură între «semn» şi «sens», resimţită de timpurile dezagregării «vârstei de aur» mitice, ruptură ce reprezintă o gravă

deteriorare a perspectivei magice asupra limbajului. Prin dispariţia lui Pan şi a universului arcadian se întrerupe şi «cântecul» elementarităţii (…).

Omul blagian înstrăinat, aflat numai în posesia «cuvântului» singur, se va simţi într-o situaţie de două ori precară, în raport cu cele două mari repere, al încă-nerostitului şi al deplin rostitului. Căci cuvântul îi va apărea în egală măsură ca o trădare a fondului indivizibil al tăcerii originare şi ca incapacitate de a accede la totalitate. De aici, fie refuzul vorbirii, afişarea ostentativă a măştii mute, fie aspiraţia dificil de realizat de a intra în posesia cuvântului în stare să învingă timpul şi limitele muririi (…)".

(Ion Pop, *Recapitulări*, p. 183 – 184)

Ion Barbu

„Cunoştinţa de oameni poate distinge între individualităţi de mai multe tipuri, între oamenii unei singure ţinte şi acei ai unei multiplicităţi de direcţii şi obiective, care pot combate între ele sau se pot înlocui. Din categoria acestora din urmă fac parte abjuratorii şi convertiţii, oamenii «care se nasc a doua oară», Paul pe drumul Damascului.

Trinitatea manierelor poetice ale lui Ion Barbu mi se pare că rezultă dintr-o astfel de structură polivalentă, capabilă să se orienteze felurit şi să renască de mai multe ori" (…).

Puternica lui vizualitate nu-şi ajunge niciodată. Ea stă totdeauna în serviciul unei realităţi spirituale care o depăşeşte. S-ar spune că pentru poetul parnasian lumea există în plan. O formă pură, o atitudine plastică, un efect de lumină au pentru parnasian un preţ în ele însele (…). Descrierile lui Barbu nu se săvârşesc însă niciodată în plan. Ele au întotdeauna adâncimea unei semnificaţii morale. De aceea printre poemele ciclului pe care-l analizăm acum, unele, cum este, de pildă, *Arca*, păstrează deopotrivă termenul concret şi cel moral al unei comparaţii implicite şi amputând pe cel moral, devin, de fapt, nişte alegorii.

Deosebirea faţă de parnasieni se accentuează dacă luăm în considerare şi mişcarea debitului verbal al poemelor lui Barbu în această epocă. Obiectivitatea parnasiană aducea o reprimare a oricărei porniri de intervenţie subiectivă a poetului. Efectul acestei discipline era o mare concizie a retoricii, o demnă sobrietate a amănuntului. Barbu este mai retoric (…).

Faţă de lumea experienţei, aceea a matematicii este o a doua lume, o suprastructură ideală. Într-un astfel de univers ideal doreşte să se situeze viziunea lui Ion Barbu şi acesta este înţelesul expresiei «Joc secund» care intitulează volumul său. Un «joc», adică o combinaţie a fanteziei, liberă de orice tendinţă practică, şi un «joc secund» desfăşurat în acea superioară zonă a esenţelor ideale. Cum însă ideea în puritatea ei nu este reprezentabilă, nu constituie imagine, poetul o figurează prin aparenţa cea mai pură de contingenţele materiei, prin curatele răsfrângeri ale lumii în oglindă. Prin oglindă lumea intră în «mântuit azur». Iar dacă lumea experienţei se înalţă în piramidă până la «zenit», răsfrângerea acesteia alcătuieşte «nadirul» ei. Din acest element neîntinat îşi extrage poetul materia inspiraţiei sale. Poezia este pentru el negaţia lumii, sublimarea ei în idee, un joc desfăşurat pe un plan izolat de viaţă, un «joc secund»".

(Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, p. 68, 73, 91)

„Conturarea Isarlîkului ca spaţiu participant la «jocul secund, mai pur» se sprijină şi pe alte temeiuri. Idealitatea acestei lumi, cu sursa în «culoarea minţii» e decisă de fapt de imperativul lăuntric ce declanşează viziunea («Pân' la cer frângându-şi treapta/ Trebuie să înflorească: / Alba/ Dreapta/ Isarlîk!»). «Albă, dreaptă», «dată-n alb», cetatea îngăduie între zidurile ei şi «ciuma», coexistenţa «pietrei» durabile cu «leguma» efemeră, gravitatea fricii şi ilaritatea, însemnele groteşti ale morţii, în vecinătatea hazului nastratinesc. Sacrul şi profanul, puritatea şi crima, spectacolul de bâlci şi miracolul comorilor Orientului, magic invocate, sunt însumate, toate, în acest univers ce-şi revendică dreptul la perpetuare pe acel «fund al mării de aer» – epavă încremenită în lumina şi culorile-i pestriţe. Compoziţia «rapsodică» a poemului, succesiunea secvenţelor spectaculare nu poate să nu aducă aminte de acea «fantezie» a lui Coleridge – «facultatea agregantă şi asociativă», juxtapunere de «materiale gata formate» într-un spaţiu-oglindă, atât de limpede delimitat de exterioritatea istorică, a cărei imagine, neutralizată, o reţine totuşi, sub înfăţişarea jocului inofensiv – căci el însuşi este o mare scenă.

Logica viziunii nu e alta, în fond, nici în *Natratin Hogea la Isarlîk* (…).

«Transcenderea» realului, chiar dacă marcată adesea de culorile limbajului mitico-biblic, nu vizează atât «asceza», radicala ruptură de universul concretului senzorial, cât un fel de transmutare, de simbolică

«nimicire a materiei prin formă» – poiesis împotriva mimesis-ului, împins până în pragul depăşirii funcţiei expresive a limbajului prin autoreferenţialitate. «Dificila libertate» a acestui «joc» se lămureşte tocmai în funcţie de exigenţele ferme ale remodelării şi construcţiei spaţiului imaginar, care, liber de limitările «temniţei în ars, nedemn pământ», îşi impune propriile legi; într-atât de stricte, în autotelismul lor orgolios, încât, la limită, acest univers poate fi caracterizat de poetul însuşi drept o «lume purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism» (…).

Impulsul formal precumpăneşte mereu – în spaţiul «jocului secund» asupra celui sensibil, încât poetul devine un concurent al demiurgului, «în imaginarea unor lumi posibile»".

(Ion Pop, *Recapitulări*, p. 100, 93 – 94)

„Matematician de profesie, poetul a fost ispitit să deprindă numai spiritul disciplinei sale, adică alunecarea de la şes la pisc, zborul în absolut, spre ultima esenţă, şi să-l aplice liricei în sensul temperamentului mai mult decât esteticei lui Ion Barbu: pitagorismul poetic, sublimarea obiectului până unde îngăduie arta, restabilirea unei ordini pe planul al doilea, a unei corespondenţe oculte între simboluri, instruirea de lucruri fundamentale, iniţierea în această ordine lăuntrică prin imagini esenţiale şi practici muzicale. Poezia se intelectualizează, fără a cădea în ininteligibil, căci poetul caută inefabilul macrocosmic, revelator al lucrului în sine, fugind de contingenţă, pitoresc, analiză, de claritatea raţională, cultivând muzica de sfere, cunoaşterea estetică, orfismul. Cu toate acestea, în aplicare, hermetismul lui Ion Barbu e adesea numai filologic (…)".

(G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, p. 808)

„Poezia aceasta se pretează şi chiar face apel la o anumită explicaţie sau, mai exact, întregire. Foarte adeseori avem de-a face cu formulări sintetice, de extremă conciziune, eliptice de multe ori şi cu cuvinte cărora li se atribuie fie o proprietate insolită, fie o funcţie polivalentă în context, sau cu altele care izolează în context, scânteiază ca nişte cristale cu faţete multiple. Asemenea rostiri se întâlnesc la tot pasul în poezia lui Ion Barbu ca şi în aceea a lui Mallarmé. Înţelegerea noastră este atunci solicitată să desfăşoare toate aceste semnificaţii şi să reconstituie oarecum materialul discursiv din care au fost extrase. Dar, ca şi între mineralul abundent şi cristalul de radium extras din ele,

este între materialul discursiv curent şi rostirea strânsă a poeziei lui Barbu sau Mallarmé o deosebire de esenţă. E vorba de «altceva». Vorbirea curentă toceşte şi relativizează forţa originară a cuvântului, îl diluează în clişee: cuvintele viciate de uzul comun trebuie decantate prin actul poetic şi restituite în puritatea lor iradiantă, funcţiunii lor de «entitate» rezumativă".

(Al. Paleologu, *Spiritul şi litera*, p. 91)

„După cum unii sensibili îşi maschează figura prin ironie sau autoironie (masochism al pudorii), autorul *Jocului secund* face uz de un fast al abstracţiei, de un ceremonial intelectiv, de un cult al principiilor. Dezvăluirii de sine i se opune o operaţie mentală. O pompă suspectă, o sforţare a antimimesisului dintre cele mai spectaculoase. Poetul aplică, în paralel cu matematicianul, o metodă a epurării, pentru a înlocui informul percepţional şi afectiv cu o structură controlabilă. O acrobaţie a poeticii, urmărind evaziunea din «temniţa nedemnului pământ». O ascensiune spirituală voită, dincolo de fenomenalitate, presupunând cinismul inevitabil al oricărei transcenderi. De unde cooperarea cu Nietzsche, cu grandoarea sa supraumană, anticristică, ce semnifică, aşa cum s-a remarcat, un creştinism refulat, clamând «smulgerea tainei prin incest, prin opoziţie victorioasă». La unul ca şi la celălalt putem decela o formaţie a iubirii frustrate, a generozităţii dejucate, care trec în contururile lor pătimaşe, într-un paradox al renegării estetic-ideatice. Evident, Ion Barbu urmăreşte, prin tehnica ermetică, o cât mai mare îndepărtare de eul său empiric".

(Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicioaie Labiş*, p. 134)

„Considerăm că în cazul corpusului ideatic barbian se poate stabili o interferenţă numai cu spiritualitatea greacă; cu preliminariile sau cu ecourile ulterioare, ori cu anume reacţii ca gnosticismul, hermetismul numai în măsura în care acestea îşi pot identifica elemente în sistemul clasic grecesc, caracterizat prin trei însuşiri: ordonare, inteligibilitate, autocritică spirituală. Acest principiu e valabil şi în cazul tradiţiei greceşti nefilologice, de care ne ocupăm în continuare: din istoria culturii următoare grecilor, au stârnit interesul lui Barbu numai acele curente de idei în care redescoperea cele trei caracteristici ale Greciei clasice dezvăluite şi de noi".

(Mandics György, *Ion Barbu*, «*Gest închis*», p. 202)

Tradiţionalismul

„Moştenirea ideologiei preferate de ziaristul Eminescu este vie şi grea în perioada dintre cele două războaie mondiale. Preluată de semănătorişti încă de la începutul secolului, ea s-a transformat din naţionalism politic-istoric în naţionalism social-literar. Cu aceeaşi antipatie faţă de liberalismul creator de la baza statului român modern, acest naţionalism devine religios-literar prin Nichifor Crainic. Tradiţionalist-ortodoxă, revista «Gândirea», care a impus mai cu seamă poeţi şi poezie, n-a avut totuşi, din punct de vedere propriu-zis ideologic, consecinţe ferme în literatură. Romanele lui Victor Papilian sau Gib Mihăescu, povestirile lui Emanoil Bucuţa, proza lui M. Caragiale, filosofia lui Blaga şi chiar poezia sa (mai mult teatrul…) nu au nimic comun cu teologia ortodoxă a «Gândirii». Cu virulenţă a promovat ortodoxia, drept specific naţional, doar Nae Ionescu, care, în opera-i ziaristică a împins eminescianismul politic (xenofob) până la rasism, dându-i în acelaşi timp o tentă existenţialistă care, în special ea, a înrâurit dincolo chiar de naţionalism, literatura română interbelică”.

(I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, p. 344)

„Idealizând primitivismul satului prin specularea misticismului şi a prejudecăţilor religioase şi susţinând ideea unităţii naţionale «deasupra claselor», gândirismul a proclamat mitul «etnocraţiei» drept expresie a «voinţei politice a rasei autohtone» contrapunându-l democraţiei. Această orientare a dus, îndeosebi în preajma celui de-al doilea război mondial şi după aceea, la exagerări şi atitudini extremiste şovine şi rasiste, constituind una din sursele teoretice ale mişcării fasciste de la noi (…). În înţelegerea şi teoretizarea specificului naţional – care la «Gândirea» capătă consistenţa unei probleme de filosofie a culturii – se pot surprinde două direcţii ideologice fundamentale: a) Autohtonismul tradiţionalist spiritualizat (exaltarea «mitului etnic», a «mitului folcloric», arhaizarea şi tradiţia ca principii dinamice – spre deosebire de decorativismul anacronic semănătorist – uneori cu exagerări extremiste dogmatice, sub incidenţa «filosofiei vieţii», a «existenţei» şi a neliniştilor trăiriste); b) Ortodoxismul înţeles ca determinantă fundamentală a psihologiei şi spiritualităţii noastre (teoretic reclamându-se de la aspecte ale misticismului ortodox rus de factură modernă…), direcţie ce a dus în planul creaţiei literare la o apetenţă pentru mituri, problematizări, atitudini reflexive şi vibraţii de rezonanţe metafizice, la o apropiere de hieratismul stilizării din

iconografia bizantină, la o simbolistică ortodoxă axată pe un panteism creştin, la o adevărată invazie de îngeri, serafimi, heruvimi, sfinţi, asceţi, «semne», revelaţii etc."

(*Dicţionar de terminologie literară*, p. 155)

„«Gândirismul» se defineşte, aşadar, singur drept un tradiţionalism spiritualizat, cu o bază religioasă. De aceea a fost denumit, adeseori, pur şi simplu ortodoxism.

Dacă iniţial gândiriştii s-au mulţumit să reliefeze, nu fără talent şi subtilitate particularităţile sufletului naţional, deosebindu-se de semănătorişti doar prin faptul că erau tentaţi să le caute pe acestea cât mai înapoi în noaptea istoriei, în rituri şi credinţe ancestrale, chiar cu reziduuri păgâne (...), curând ei îşi vor defini o orientare proprie (...).

«Gândirea» făcea să cadă accentul principal pe «spirit». Tezele lor, ideologii grupării le scoteau din teoriile care, opunând civilizaţiei, cultura, căpătau în epoca imperialismului o mereu mai largă răspândire. Inspirându-se din Chamberlaine şi Spengler, gândiriştii erau înclinaţi să-şi reprezinte toată istoria noastră modernă ca o luptă a geniului autohton cu formele de viaţă «neorganice» orăşeneşti împrumutate din Apus. După ei, între spiritualitatea lumii civilizate, dominată de «pozitivismul ştiinţific» şi sufletul poporului român, caracterizat printr-o «tinereţe primitivă», printr-o «simţire fragedă, aproape copilăroasă», ar exista o completă ruptură. Revoluţionarii secolului al XIX-lea n-ar fi falsificat modul de viaţă «originar» (...).

Raţionalismul, pozitivismul, scientismul, încrederea în progres, democratismul erau înfăţişate la «Gândirea» ca expresii ale unei mentalităţi detestabile, prin care s-ar manifesta practic, «răul veacului».

«Gândirea» va defini astfel în cultura românească o linie a spiritului «critic», «sceptic», «steril», împotriva căruia îşi va dezvălui focul. Filiaţiei dizolvante i s-ar opune alta, «constructivă», continuată de promotorii ortodoxismului (...).

Gândirismul va ajunge, aşadar, pe de o parte să transforme cultul primitivismului arhaico-rural şi critica făcută din perspectiva lui civilizaţiei în atac deschis împotriva democraţiei şi în apologie a regimurilor politice totalitare, pe de altă parte, să împingă autohtonismul tradiţionalist către un etnicism cu puternice obsesii mesianice (...).

În ciuda dorinţei de a îmbrăţişa întreaga sferă a culturii,

gândiriştii i-au acordat totuşi literaturii o atenţie specială (…).

Lirica şi-a găsit în climatul lor două direcţii prielnice de dezvoltare. Prima a constat, cum arăta Blaga, în afirmarea unei «sensibilităţi metafizice». La «Gândirea» a găsit mai cu seamă înţelegere poezia străbătută de fiorul religios, sau pur şi simplu înclinată a face sensibile raporturile omului cu forţele cosmice şi a se întreba care sunt rosturile lui în univers. Blaga, înaintea tuturor, a izbutit ca nimeni altul să exprime prin lirica sa o neliniște chinuitoare a spiritului în faţa misterelor firii.

V. Voiculescu şi N. Crainic au adus, la rândul lor, în poezia pe care au practicat-o, sentimentul unei dimensiuni transcendentale a existenţei. Ei au căutat să-l concretizeze în viziuni extatice, stăpânite, nu o dată, de autentice năzuinţe către înălţări sufleteşti (…).

A doua direcţie urmată de poezia gândiristă a fost înspre o lirică opusă surprinzător tocmai spiritualizării existenţei. Teluricul, elementarul îşi cereau aici dreptul de afirmare. A luat, astfel, naştere o poezie a sevelor pământului, a vigorilor şi asprimilor. Aron Cotruş i-a imprimat accentele cele mai puternice, făcând să vorbească prin ea un fond răzvrătit de veche îndârjire iobăgească. D. Ciurezu, V. Ciocâlteu, Radu Gyr, N. Crevedia ş.a. au asociat-o unei exaltări a vieţii «haiduceşti», cheltuită în explozii vitale (…).

În proză, «Gândirea» afirma că militează pentru ceea ce avea ea să numească «realism integral». Modelul dat era Dostoievski, pe care revista îl considera autorul creştin prin excelenţă şi căruia i-a consacrat numeroase comentarii (…).

Proza din paginile «Gândirii», chiar dacă a suferit influenţa ideologică a grupării, a păstrat adesea puternice accente realiste şi o incontestabilă virulenţă critică. Aceasta e în primul rând adevărat pentru Matei Caragiale şi Gib Mihăescu, apoi pentru Cezar Petrescu".

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, p. 87 – 91, 97 – 99, 100, 102)

„Obişnuinţa ne face, atunci când vrem să punem oarecare ordine în poezia de după primul război, să vorbim despre «tradiţionalism» şi despre «modernism». Noţiunile sunt însă foarte relative şi nici chiar în epocă nu au un conţinut precis. Ele reprezintă doar nişte repere posibile (…).

Tradiţionalismul nu e convertirea semănătorismului, tradiţionalismul e un stil, o formulă inventată de poeţi moderni, ieşiţi

adesea din şcoala simbolismului. El reprezintă, înăuntrul poeziei moderne, una din tendinţele acesteia, tendinţa de autoconservare ce se opune evoluţiei prea rapide, în alte direcţii, a poeziei moderne, întocmai ca organismele vii. Tradiţionalismul este mai degrabă un program decât o sensibilitate reală; sensibilitatea este una singură, poezia însăşi nu este altfel decât modernă, unii poeţi, însă, cu bună ştiinţă se opun schimbării cultivând o atitudine ostilă faţă de nou, redescoperind tradiţia. Dacă modernismul e un mod de a simţi, tradiţionalismul e aproape în întregime un stil. Aici trebuie căutată deosebirea faţă de semănătorism".

(Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, p. 25 – 26)

Ion Pillat

„Poezia pământului natal, a rădăcinilor ancestrale de care nu se poate rupe un suflet, şi-a găsit la noi expresia ei cea mai curată şi mai înaltă în lirica lui Ion Pillat.

Curios e că formaţia sa literară parnasiană şi simbolistă îi purtase întâi imaginaţia prin tot felul de peisaje îndepărtate, ba chiar exotice; în plus, o fire calmă, contemplativă, un temperament clasic îl destinau cultului valorilor universale mai degrabă decât celor autohtone. Totuşi, o logică interioară, stringentă, a prezidat evoluţia lentă şi aparent paradoxală a talentului său (...).

Simbolismul îl conduce pe Pillat la o apreciabilă interiorizare a temei sale fundamentale. Poetul năzuieşte să fixeze «eternităţi de-o clipă», să transcrie «amăgiri», cu alte cuvinte, să surprindă momente sufleteşti trecătoare, dar care fac parte din fiinţa lui cea mai intimă. Ele trebuie reţinute iar, silind timpul să-şi suspende goana distructivă, deoarece «cu mugur nestatornic se-mbracă primăvara», iazul sub lună e o «fugară înflorire», «un melodios Ofir», visul şi moartea «fură» făptura străvezie a gheţarului şi Cithera îşi topeşte-n noapte «omătul sideral», risipind în vânt «miresmele zambilei» (...).

Visările păgâne ale lui Pillat rămâneau reci, fiindcă-şi trăgeau substanţa din trăiri livreşti. Evocările din volumul *Pe Argeş în sus* sunt puternic sensibilizate de o vibraţie sufletească adâncă. Lirismul rămâne discret, dar infuzează intim toate tablourile. Intervin acum o căldură, o apropiere, o duioşie şi o veneraţie, care privilegiază peisajul, situându-l într-o zonă de afecţiune distinctă. Cum remarca Eugen Lovinescu, această poezie traduce în practică programul tradiţionalist, dar fără apăsări teziste, printr-o experienţă de viaţă personală şi o

adeziune interioară firească. Pillat îşi cântă patria nu ca pe o abstracţiune, fie ea şi de ordin moral superior; pentru poet, pământul natal e colţul de lume unde a crescut, unde-i dorm îngropaţi bunicii, unde natura şi lucrurile sunt impregnate de amintiri dragi. Elementele unui asemenea univers par celebrate fără ostentaţie, cu o devoţiune instinctivă, senină, uşor mâhnită doar de scurgerea vremii şi de scurtimea existenţei omeneşti (...). Prin chtonism, Pillat îşi adânceşte considerabil sentimentul horaţian, individualizându-l şi universalizându-l totodată. Fuga timpului capătă un reper existenţial foarte propriu şi cât se poate de concret; în egală măsură, ea e trăită sub semnul tradiţiei, deci ca o dimensiune sufletească generală reprezentativă pentru o întreagă comunitate umană (...).

Clasică în sensul cel mai profund e şi nevoia pe care mărturiseşte Pillat că o simţea de a se acorda cu o sensibilitate universală. La originea tuturor poeziilor sale – ne spune el – se află o «experienţă vitală» («ein Erlebnis»), dar «dezbărată de orice contingenţă logică», un scurt cutremur sufletesc, în stare să muzicalizeze priveliştile şi să dea plasticitate sunetelor. După acest fior brusc, Pillat trăia «o detaşare de viaţă» ca în «vis»; evita, totuşi, să scrie sub impresia unor asemenea impresii puternice, fiindcă vibraţia materialului verbal utilizat nu se putea sincroniza cu alt suflet, datorită amplitudinii ei «excesive», şi poetul căuta «lungimea de undă» a cititorului «normal». Lăsată să cadă «uitată», emoţia îşi continuă viaţa secretă în subconştient, ca să revină, după săptămâni, luni sau ani, «rodită» ca fructul copt. Pillat aştepta, aşadar, momentul când trăirile ating gradul de universalizare esenţializată, care le face «transmisibile». Timpul, destinat aici să patineze imaginile, infuzând substanţa lui tainică în natura lor intimă, subîntinde firesc întreagă această lirică".

(Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, p. 97 – 123)

„Pillat nu e printre animatorii primei linii din poezia noastră. Dar el e, fără îndoială, titularul unei linii. Al celei tradiţionaliste, cu coeficientul ei de modernitate, s-a zis. El însuşi a fost văzut ca o reîncarnare a lui Alecsandri. Nu neapărat ca un urmaş. Simplificat, ca sensibilitate, într-o formulă a echilibrului şi seninătăţii melancolice, şi redus, ca atitudine şi doctrină, la religia plaiului şi la nostalgia mediteraneană, prelucrate în mirajul versului clasicist, poetul

tutelează, de fapt, o tipologie susţinută de structuri redundante. Pillatismul a fost anticipat, în esenţă, de Alecsandri, dar el e o monadă care circulă eficient prin istoria poeziei noastre. Şi înainte şi după Pillat (…).

Paradoxul productiv, paradoxul eficient al poeziei pillatiene constă în folosirea «perspectivei mirifice» într-o soluţie nostalgică a viziunii. O perspectivă imaginantă care are voluptatea şi vocaţia expansivă a «descoperirii» lumii joacă la el într-un proiect regresiv. Toate liniile acestei poezii sunt implicate în patologia mirajului originar. Era de la sine dat că, mai degrabă sau mai târziu, această nostalgie va lovi şi forma. Pe tot drumul imaginarul pillatian s-a străduit să-şi exorcizeze condiţia substanţială şi să-şi plaseze entuziasmul în condiţia formală. Formalizarea a reprezentat însă limita de *hybris* a fantasmei acvatice. Nu mai rămânea decât răscumpărarea acestui eşec printr-o acţiune inversă; absorbirea formei de către imaginar. Căci dacă e cineva care nu ştie să piardă, care nu poate pierde, atunci acela e imaginarul (…).

Pillatismul nu e doar o linie, cu accidentele ei extatice de structuri resuscitate, ci şi o funcţie în poezia română. Există, desigur, o patologie „pillatiană", ale cărei simptome se regăsesc în mai toate reveriile plaiului. Dar există şi o „informaţie" pillatiană a sensibilităţii, nu numai o conformaţie „pillatiană" a acesteia. Pe lângă liniile docile, conformiste, aceasta circulă prin nervatura melancoliei ori de câte ori aceasta e grefată pe toposul „paradisului pierdut". Şcoala neoclasică e o facilitate în plus pentru progresia pillatismului, dar funcţia transcende aceste opţiuni formale, intervenind în patentul însuşi al imaginarului şi în însăşi constituţia viziunii. Ea se manifestă nu atât în poeticile de descendenţă imediată, ci, cu adevărat activ, în poeticile de emancipare, care duc pillatismul spre noi puncte de iradianţă, angajându-l în răscruci de unde pornesc alte căi. Chiar dacă avatarurile pillatismului nu vor sfârşi aici (căci poate el e abia la începutul aventurii sale creative, manifestată ca emancipare), se cuvine ca noi să ne oprim în acest punct de fugă".

(Al. Cistelecan, *Celălalt Pillat*, p. 6, 357 – 358)

Vasile Voiculescu

„Locul lui Vasile Voiculescu în poezia română dintre 1920 – 1944 este bine fixat. Poetul face parte din grupul tradiţionaliştilor de după primul război mondial, care au ţinut dreaptă cumpăna lirismului

nostru (…).

De la întâia sa culegere, *Poezii* (1916), Voiculescu aspira la desăvârşirea proprie, pe care o întrevedea în clipa când va descoperi pe Dumnezeu. Inspiraţia religioasă îl făcea de cele mai multe ori să versifice scene biblice, să folosească motive creştine chiar în cântece lumeşti. Nu putem spune că vibraţia creştină de atunci era curat creştină, şi nici curată (…).

Momentul liric exprimat, pe lângă setea de cunoaştere a spiritului, conţine sugestii despre sforţările Creaţiunii întregi de a-şi identifica şi mărturisi Creatorul, semnificând în acelaşi timp, la poetul acestor versuri, o mişcare admirabilă de a se proiecta în univers ca singura conştiinţă ontologică. Se vede bine dar că meditaţia religioasă se combină cu meditaţia zisă «filosofică» (…).

Cu volumul *Din Ţara Zimbrului şi alte poezii* (1918), Voiculescu încerca modul tradiţional şi patriotic al lirei şi chiar struna ocazională (…).

Atingând accente demne de un Octavian Goga, al cărui timbru înverşunat se putea recunoaşte în câte un vers (…), poetul n-avea totuşi glas atât de puternic, încât să fie auzit de mulţimea căreia i se adresa (…). Dar a doua jumătate cuprinde versuri nelegate de nicio împrejurare imediată.

Energia tonului era în adevăr plină de făgăduinţe. Versurile *Chemării* sunt aproape gesticulate. O gesticulaţie vitală, după cum uşor se observă, le susţine. Dar noutatea vestită nu este a unui ideal artistic, ci a idealului optimist de viaţă ce i s-a transmis poetului de la Vlahuţă. Aceasta e semnificaţia «cântărilor vieţii» şi «sufletelor nestinse». Autorul rămăsese încă în mişcarea de diferenţiere faţă de eminescianismul deprimant. În altă poezie, fiind iarăşi vorba de forţa activă a sufletului, de «mâinile voinţei ce-i fără şovăială», înţelegem că autorul n-a istovit încă puterea optimismului metodic al lui Vlahuţă (…).

Nici *Pârgă* (1921) nu duce mai departe, în realizări, voinţa inovatoare. Imaginile sunt în adevăr mai puternice, relieful exprimării e mai mare, tehnica poetică mai precizată (…).

În cuprinsul noului volum (*Poeme cu îngeri*, 1927), un vers ne confirmă rătăcirea credinciosului în aventura vitalismului («Spuneţi-i că m-am înturnat»), un altul cântă sufletul-porumbel, pe care «instinctul nesmintit» îl întoarce, oricât de târziu, la Dumnezeu-cuib

(*Sufletul*); poetul care altă dată credea că poate minuna cerul cu focul din piept şi că îl poate chiar îngrozi cu spada Voinţei este creştinul cel mai umilit acum, când roagă să i se primească ofranda, potrivit datinii (*Grâu comun*); o strofă ni-l arată împiedicat, însă să devină înger de chiar «vraja Vrerii» (*Înger amânat*), iar alta – făcând haz, dimpreună cu asinul, calul şi cămila, de palatele în care caii-călăreţi se aşteptau să găsească pe Mesia (*Pe drumul de aur al Sidonului*) (…).

Un spor incontestabil de meşteşug, ieşit însă din echilibrul cu forţa lirică, pe care o arată din plin *Poeme cu îngeri*, a dovedit Voiculescu în timp cu culegerile *Destin* (1933) şi *Urcuş* (1937) (…).

Abia *Urcuş* înseamnă în adevăr orientarea poetului către un ideal de artă diferit. *Urcuşul* este începutul unei alte cariere poetice.

Căci virtutea plastică de până aici, în care Vasile Voculescu excela adesea, devine virtute muzicală (…).

Căci până la volumul numit mai sus, Voiculescu se afla faţă de sine, faţă de mişcările conştiinţei sale, ca într-un basm psihologic cu făpturi fantastice cărora le spunea «Sufletul», «Voinţa», «Simţirea», şi dintre care lipsea numai «Raţiunea», ca să putem înţelege dintr-odată raţionalitatea acestei autoscopii, cu toate că, mai bine zis, nu lipsea deloc nici aceasta, de îndată ce ni se arăta jocul independent al facultăţilor ca în tratatele psihologiei clasice.

Sunetul, cu estetica lui târzie în opera lui Voiculescu, care a înlocuit pe aceea a reliefului, practicată îndelung, a mai avut ca rezultat, pe lângă susţinerea lexicală, o deplasare sensibilă către privirea mai modernă a jocului psihologic; în locul personificării facultăţilor sufleteşti, muzicalitatea urmărită ca prim efect artistic a tras stările de simţire mai fluente, adică mai adevărate. Ceea ce înseamnă că atitudinea de observator a lui însuşi poetul nu şi-o schimbă; numai punctul de observaţie în *Urcuş* e altul. Aceasta ar fi devenirea cea mai interesantă pe care i-o surprindem în volumul *întrezăriri* (1939) (…).

Întrezăriri îşi prezintă autorul ca pe un bogomil, vechi cititor de texte religioase apocrife, ajuns să ucenicească la Şcoala lui Valéry. Aşa încât gustul experienţelor poetice eteroclite conduce însă, sigur de sine, talentul lui Vasile Voiculescu".

(Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol.3, p.193 – 231)

„*Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare* (…) constituie o experienţă artistică singulară, şi nu numai în aria literelor noastre.

Prin subordonarea lor, în punctul de pornire, la o operă model – (…) – ele se indică drept o operă de epigonism; însă prin forţa lor lirică, prin plasticitatea expresiei româneşti, care nu sunt cu nimic tributare modelului ales, ele se impun ca un miracol al poeziei noastre, obligându-ne să reflectăm la o reinstituire semantică a termenului de epigonism, operaţie care să elimine din sensul lui orice nuanţă depreciativă (…). Ce înseamnă însă o *traducere imaginară*? (…). Ceea ce o caracterizează, forma majoră a epigonismului, nu e sugestia unei alte paternităţi artistice, amprenta modelului, dependenţa de o anumită personalitate, cât mai ales impresia de a fi scăldată într-un difuz dar puternic *sentiment al culturii* (…). *Traducerea imaginară* este, deci, locul geometric al unei întâlniri de cultură: revitalizarea unui vechi tipar, actualizarea unor virtualităţi spirituale prin turnarea în acest tipar a unei autentice trăiri lirice, a unei experienţe unice.

Modelul englez i-a sugerat poetului român *forma consacrată a sonetului* (…), dialogul imaginar cu persoana iubită (inclusiv caracterul ambiguu: unele sonete par adresate unui prieten, altele unei femei), şi – mai ales – «conştiinţa de artist» a celui care vorbeşte, dimensiunea creatoare a eului liric. Să adăugăm la aceasta o arie foarte vastă din care ambii poeţi culeg termenii lexicali, imaginile şi metaforele: (…) la Vasile Voiculescu, în mod similar, lumea vegetală, animală, mitologia, terminologia financiară, relaţia timp-spaţiu, mistica nestematelor, alchimia, sfera morală, viaţa militară, universul marin, perindarea anotimpurilor etc. furnizează termeni şi imagini revelatoare. Modelul i-a sugerat, desigur, şi continua alternanţă a tonului – de la imprecaţie până la ditiramb. Interesant ni se pare faptul că, deşi aceste arii se suprapun, niciuna din imaginile voiculesciene nu copiază imagistica poetului englez: acceptând shakespearismul ca punct de plecare, poetul român îşi concretizează pasiunea în tropi care aparţin propriei sale experienţe de artă, refuzând decalcuri, împrumuturi, influenţe directe (…).

Opoziţia insolubilă a întregii lirici voiculesciene se concretizează în *Ultimele sonete* într-o dualitate esenţială a Iubirii: pe de o parte, dragostea este exerciţiul spiritual suprem, pe de altă parte, ea se manifestă ca o forţă pasională devastatoare, aproape tragică. Ca aspiraţie şi, mai mult, ca realizare a unui prag de spiritualitate şi nobleţe umană. Iubirea este identificată cu Poezia, primeşte din partea acesteia girul unei biruinţe asupra cărnii şi efemerului (…). De aceea,

iubirea – asemeni poeziei – are un rol orfic: acela de a transforma suferinţa în bucurie, păcatul în inocenţă şi extaz; căci «scrisul e o nuntă», care făcând din «orice cuget o patimă adâncă», izbuteşte să salveze din «spaţiul durerii» inima îndrăgostitului (…).

Astfel, alternând între brutalitate şi suavitate a expresiei, între resemnare şi entuziasm, între o iubire care-l îmbogăţeşte şi alta care-i oferă doar dispreţul şi trădarea, între decepţia care-i stârneşte invectivele şi credinţa că se va salva printr-o poezie, între o posesiune concretă pe care nu vrea s-o împartă «nici cu Dumnezeu» şi alta în care se simte refăcând arhetipul platonic al androginului, Vasile Voiculescu ne face părtaşi, în *Ultimele sonete*, la una din legile fundamentale ale Firii (…)".

(Ştefan Augustin Doinaş, în *Orfeu şi tentaţia realului*, p.179 – 199)

Avangarda

„Avangarda radicalizează şi absolutizează de fapt o obsesie mai generală în literatura şi arta momentului, care este aceea a dinamismului, a opoziţiei faţă de tot ce ar putea ilustra staticul, inerţia spiritului. Accentul particular i-l conferă tocmai acest maximalism, împingerea la extrem a principiului dinamic până la explozia formelor şi structurilor cunoscute ale comunicării, exacerbarea unei vitalităţi ce nu mai suportă niciun fel de îngrădire, instaurarea unei lumi a disponibilităţii şi metamorfozei continue. Adevărurilor imuabile, crezute eterne, abstracţiunilor unei raţiuni prea sigure pe sine, pozitivismului prin excelenţă «realist», determinismului mecanic – li se opune fluxul dinamic al trăirii, spontaneitatea impulsurilor vitale, intuiţia şi imaginaţia, hazardul întâlnirilor revelatoare, un relativism corespunzător *crizei conceptului de realitate* ce urma prea marilor certitudini şi evidenţei pe care se întemeiase, în esenţă, secolul precedent".

(Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, p. 8)

„În domeniul estetic propriu-zis, spiritul avangardei duce în mod obligator la negarea artei tradiţionale, la contestarea şi depăşirea continuă a formelor curente şi accentuate de creaţie. Avangarda refuză orice model, detestă violent «gustul» consacrat, are «oroare – cum declară şi futuriştii – de tot ce este vechi şi comun». Dar tocmai această poziţie radicală, în aparenţă foarte limpede, se dovedeşte plină de concluzii:

a) Concluzia imediată este afirmarea, chiar dacă la cea mai înaltă tensiune, a ideii de noutate literară, poeziţie «veche», «tradiţională» şi mai ales consubstanţială oricărui act de creaţie (…).

c) o altă identificare, explicabilă şi abuzivă totodată, adevărat clişeu publicistic, este avangardă – experiment (…). Dacă avangarda experimentează numai pentru a experimenta, a formula diferite ipoteze şi a nu duce la bun sfârşit niciuna, devine limpede că o adevărată literatură avangardistă nu s-ar putea constitui şi organiza, de fapt, niciodată (…). Ideea figurată a «laboratorului» n-are, în sfera avangardei, alt sens decât al anticipării, lansării ofensive a unui program de ruptură (…).

f) Ce rezultă din întreaga analiză? Avangarda reprezintă ultima şi cea mai violentă reacţiune anticlasică a spiritului literar modern. «Ruptura» avangardistă constituie un moment-limită, de paroxism, dintr-o lungă serie de rebeliuni literare, de o intensitate şi amplitudine foarte variate (…).

g) Toate aceste constatări duc la recunoaşterea existenţei avangardei – aşa-zicând *eterne* – efect periodic al permanantei opoziţii dintre «noutate» şi «tradiţie», ordine şi aventură, clasic şi modern, adevărată sistolă şi diastolă a istoriei literaturii".

(Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, p. 194 – 199)

„Prefer să definesc avangarda în termeni de opoziţie şi de ruptură. În timp ce majoritatea scriitorilor, a artiştilor, a gânditorilor îşi închipuie că sunt ai vremii lor, autorul rebel e conştient că este împotriva timpului său. În realitate, gânditorii, artiştii sau personalităţile de toate ordinele nu mai îmbrăţişează, de la un anumit moment încolo, decât nişte forme sclerozate; ei au impresia că se instalează din ce în ce mai solid într-o ordine ideologică, artistică, socială oarecare, care li se pare actuală, dar care începe să se clatine, are fisuri pe care ei nu le bănuiesc. Într-adevăr, prin chiar forţa lucrurilor, de îndată ce un regim e instalat, el e şi depăşit. De îndată ce o formă de expresie este cunoscută, ea s-a şi perimat. Un lucru spus e deja mort, realitatea se află dincolo de el. El este un gând îngheţat. Un fel de a vorbi – deci un fel de a fi – impus ori doar admis este deja inadmisibil. Omul de avangardă este opozantul faţă de un sistem actual. El este un critic a ceea ce este, criticul prezentului, nu apologetul lui".

(Eugen Ionesco, *Note şi contranote*, p. 68)

„«Cearta» s-a iscat, şi la noi, mai devreme, chiar dacă rădăcinile ei nu se prelungesc atât de mult în timp ca în literaturile de mai veche tradiţie, precum cea franceză, faţă de care literatură modernă românească s-a arătat în mod deosebit sensibilă. Mişcarea de avangardă n-a apărut pe un teren tocmai nepregătit: până în anii ’20, când se încheagă primele grupări «extremiste», se produseseră nu puţine schimbări în raportul de forţe în spaţiul literar, şi ele indicau o limpede deplasare a centrului de greutate spre «modernism». Încă în contemporaneitatea lui Eminescu, Alexandru Macedonski începuse să anunţe alte perspective ale poeziei, interesat de cele mai noi experienţe şi participând la ele simultan cu efortul european de înnoire (…).

Dacă înclinaţiile ludice, bufonada, gesticulaţia clovnească, parodia, caricatura şi, în genere, «teatralizarea poeziei» caracterizează în chip esenţial întreprinderea dadaistă, reactualizarea lor, chiar de scurtă durată, în cadrul avangardei româneşti nu e deloc surprinzătoare, cu atât mai mult cu cât «actorii» noului spectacol au câştigat, în timp, şi o distanţă de spectatori faţă de celelalte înscenări, de la Zürich sau de la Paris. În plus, neputându-se manifesta la vreme (în ciuda premiselor existente, sincrone cu simptomele modernismului european sau chiar devansându-le într-o oarecare măsură), dadaismul românească capătă un caracter «recapitulativ», anamnetic, prefăcând simbolic momentul acelei *tabula rasa* proclamată de predecesori, procedând la distrugeri în efigie ale discursului poetic tradiţional, dând cu tifla academismelor, exersându-se, în ultimă instanţă, prin joc, în vederea unor acţiuni viitoare, de anvergură.

Retrăită chiar la acest mod prin excelenţă spectacular «starea de spirit» dadaistă îşi dovedeşte capacitatea de supravieţuire, şi ea se va perpetua de altfel în toate celelalte orientări mai constructive, ale avangardei: primatul vieţii faţă de artă, cultul spontaneităţii împotriva tuturor convenţiilor, formularelor, tiparelor prestabilite, spiritul polemic ascuţit, secondat de o permanentă punere în chestiune a propriului statut, relativismul şi deschiderea spre o dinamică absolută a spiritului şi, nu în ultimul rând, umorul, ironia, atracţia jocului ca expresie, în egală măsură, a libertăţii şi «subversiunii» realităţilor stagnante ale lumii burgheze sunt astfel de date definitorii (…).

Primul articol consacrat de *Contemporanul* artei moderne – *Note de pictură* –, apărut în numărul 4 al revistei (24 iunie 1922), fără

semnătură, dar datorat probabil lui Marcel Iancu, se referă în chip semnificativ la *abstracţionism*, celălalt nume al *constructivismului*, considerat în raport cu cubismul, dar şi cu romantismul, impresionismul şi expresionismul, într-o tradiţie modernă militând «pentru o cât mai liberă interpretare a alcătuirii lumii». Câteva dintre trăsăturile abstracţionismului evidenţiate aici le vom regăsi pe parcurs în diferite variante, sub pana ideologilor grupării: «Abstracţismul, în sfârşit, nesocoteşte modelul, aspectele naturii, vechile pretexte de pictură. Nu mai e nici interpretarea lumii din afară, nici nu caută un punct de sprijin în ea. E lăuntric şi personal. Porneşti de la linie şi culoare ca de la valori absolute, întocmai cum muzica porneşte de la sunet (...). Pictura astfel liberată, devine o construcţie abstractă, ca o simfonie *neprogramatică*»".

(Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, p. 21, 80 – 81, 85 – 86)

„La începutul secolului al XX-lea, cultura românească, deşi în aparenţă întârziată, era în linii mari sincronizată cu Europa. În primul deceniu, când pe continent nu izbucniseră încă marile mişcări de înnoire, climatul acestei culturi avea deja pregătiţi germeni revoluţionari prin care unii reprezentanţi ai săi vor participa decisiv la avngarda europeană. Astfel, trebuie să amintim prezenţa lui Constantin Brâncuşi la Paris şi aportul său fundamental la revoluţionarea formelor sculpturii alături de Giacometti, Arhipenco, Hery Moore. Dacă scrierile suprarealist-absurde ale lui Urmuz, care circulau pe cale orală în cercurile literaţilor români din Bucureşti înainte de primul război mondial, ar fi fost cunoscute la un nivel mai larg, ar fi făcut din autorul lor un precursor de talia lui Lautréamont pentru suprarealişti. Receptarea simultană apariţiei a mişcării futuriste a lui Marinetti în România constituie o dovadă despre puterea de asimilare şi sincronizare a culturii române".

(Marin Mincu, *Eseu despre textul poetic*, vol. II, p. 248 – 249)

„Pe când Dada nega totul, chiar şi pe sine, suprarealismul crede în existenţa unor adevăruri ferme, chiar dacă paradoxale ori contradictorii. Pe când Dada se revoltă împotriva oricărei dogme, voia să dizolve orice valoare, suprarealismul vrea să reveleze adevăruri şi valori absolute, să pună în lumină descoperiri esenţiale cu privire la conştiinţa umană. Astfel, dacă poetica dadaistă nu este, în ultimă esenţă, decât o expresie a revoltei şi a voinţei de a dezagrega, poetica

suprarealismului se propune ca o doctrină coerentă, care foloseşte în scopuri pozitiv-creatoare până şi negaţia ori revolta".

(Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, p. 373)

Ilarie Voronca

„Imagistica sa, aproape niciodată banală, se distinge printr-o acuitate senzorială puţin comună. În faţa lucrurilor, întreaga fiinţă a poetului freamătă şi o percepţie declanşează la el fulgerător alta, chemată de înlănţuiri subiective, dar cu motivări organice, adânci (...). Citite astăzi, când libertatea lor metaforică nu mai şochează ca atunci când au fost scrise, poemele lui Voronca îşi dezvăluie fluxul liric dens şi continuu, dirijat de bogate modulaţii sufleteşti (...). Voronca posedă calitatea şi mai neobişnuită de a se putea menţine într-o febră lirică radioasă. El reuşeşte să facă poezie adevărată cu sentimente de încredere, nădejde, dăruire, altruism umanitar. Acolo unde foarte mulţi cad în retorică găunoasă, Voronca aduce, ca Éluard, o autentică revărsare de iubire pentru nemărginita frumuseţe a lumii".

(Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, p. 417, 418 – 419)

„Dar ceea ce atrage cel mai mult pe cititorul de astăzi este imagistica unor insurgenţi. Sub acest aspect, Ilarie Voronca este cel mai notoriu dintre reprezentanţii avangardei «istorice» şi unul dintre cei mai originali imagişti din întreaga noastră literatură. E suficient să ne gândim la volumul *Ulise* (1928). Elogiul cartofului (unde se vorbeşte despre mâinile aspre ale plugarului, despre glasul gliei, despre noroiul şi despre negreala pământului) poate fi raportat la *Poemul petrolier* al lui Geo Bogza; observăm însă lesne că fronda nu mai este doar tematică, ci ţine în primul rând de sfera semnificantului poetic. Semnificatul este tradiţional, în vreme ce semnificantul este revoluţionar (...). Renunţând ostentativ la structurarea discursului poetic potrivit normelor logicii empirice (avangarda a cultivat intens *alogicul*), Voronca ajunge la pure «semnalizări» (un poem din 1925 se intitula astfel). Lipsa elementului coagulant este voită, ca şi dezordinea notaţiilor. Incongruenţa elementelor şochează, subliniind lipsa organizări logice a discursului. Cu mijloace tipic iconoclaste, se vizează spontaneitatea. Elementele semnalate sunt lăsate să se organizeze după «legile» hazardului, poetul nepropunându-şi orientarea semnificaţiilor într-o anume direcţie".

(Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, vol. III, p. 36 – 37)

Ion Vinea

„Vinea ajunge în chip independent la anumite formule poetice, de multe ori înaintea acelora cărora li s-a atribuit paternitatea lor. Dar utilizându-le pe rând, fără vreo preferinţă specială, lasă în asemenea versuri impresia că practică o formă de amatorism superior. Vinea rămâne, totuşi, un poet foarte original. Zona unde el izbuteşte să-şi afirme cel mai puternic personalitatea e alta şi se situează în prelungirea experienţelor lui avangardiste. Pentru Vinea, adevărata «revoluţie a sensibilităţii» constă în *deliteraturizarea* poeziei. Dacă aceasta din urmă este o stare sufletească «aparte», ea poate fi atinsă «dintr-odată», fără concursul unor «vechi mijloace de transport», cum sunt prozodia, simbolurile şi chiar metafora. În spiritul autenticului avangardism artistic, Vinea nu se mulţumeşte cu gesturile nonconformiste de suprafaţă, ci caută o inovare efectivă şi fundamentală a expresiei poetice. El supune lirismul la o denudare totală, neîmpiedicându-se în nicio prejudecată. Înainte de orice, poetul reuşeşte să obţină o reabilitare a aşa-zisului stil prozaic. Vinea nu se sfieşte să folosească vorbirea nefigurată; de multe ori, versurile lui constituie înregistrări curate, în care aproape toate cuvintele îşi păstrează sensul lor strict comun”.

(Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, p. 381)

„Ion Vinea reeditează, într-un fel, cazul lui Alexandru Macedonski, la care era evidentă discrepanţa între ambiţia de a inova şi realizările-i în această privinţă. Ca doctrinar, Ion Vinea a fost unul dintre cei mai îndrăzneţi reformatori ai literaturii: cu toate acestea, lirica sa este mult mai puţin «curajoasă» decât aceea scrisă, în deceniile doi şi trei, de Tristan Tzara sau de Ilarie Voronca. Se poate vorbi, în cazul lui Ion Vinea, de o adevărată «rezistenţă» a practicii artistice în faţa doctrinei estetice (...). Scriitorul care a agitat atât de profund apele climatului nostru literar doi şi trei a fost ispitit de atingerea momentului privilegiat al seninătăţii, de «ora fântânilor». Astfel se explică faptul că unul din promotorii activi ai modernismului programatic a vizat echilibrul mai mult decât ruptura cu tradiţia”.

(Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, vol. III, p. 54, 59)

Geo Bogza

„Talentul ieşit din comun al tânărului avangardist era de a crea lumi: lumea tăbăcarilor, lumea petrolului, lumea ţării de piatră. Se

abuzează, în critică, de acest termen, dar el e cum nu se poate mai potrivit, pentru ceea ce face, prin spiritualizarea amănuntului, Geo Bogza: creează o lume a violenţei, a mizeriei colosale, o reprezentare, într-un cuvânt, a contrastelor vieţii moderne. Căci aceasta mi se pare definiţia cea mai bună pentru Geo Bogza: poet al violenţei moderne (…)".

(Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, p. 364)

„Există un «logos» propriu lui Bogza prin care orice subiect capătă amplitudinea patetică şi gravitatea acordurilor de orgă (…). Geo Bogza plimbă asupra celor mai mărunte fenomene ale lumii o uriaşă lentilă măritoare, divulgând izbitor şi cu mirifică limpezime textura celor mai fine detalii, structurile complexe ale celor mai infime şi neglijate realităţi; imensitatea cosmică a infinitului mic se deschide privirii noastre prin fracţiunile de univers proiectate de Bogza pe ecranul omenescului sesizate de inteligenţa şi simţirea omenească. Tot astfel şi infinitul mare este văzut de Bogza în ordinea valorilor umane şi reprezentat în această perspectivă".

(Al. Paleologu, *Ipoteze de lucru*, p. 268)

„Perioada avangardistă cristalizează într-o «doctrină» violent antiliterară, comună întregii avangarde istorice (divulgarea autonomiei artei, prioritatea absolută a «sincerităţii fără echivoc», contestarea valorilor consacrate şi a convenienţelor sociale, înţelegerea poeziei ca revoltă, manifestare a actului vital şi nu ca «dorinţă a unei realizări în cântec» etc.) dar şi dezvăluie câteva dintre elementele constitutive ale unei Utopii şi a civilizaţiei naturalului pe care o proiectează scriitorul. Dacă *Jurnal de sex* şi *Poemul invectivă* reprezintă imaginea erotic-exacrebată a acesteia, *Jurnal de copilărie şi adolescenţă* este documentul viu al începutului acestui singular model existenţial; o confesiune aproape brutală, descindere în «fantasticul frunziş al copacului meu lăuntric» (…)".

(Petru Poantă, *Scriitori contemporani*, p. 64)

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SELECTIVĂ

Nicolae Balotă, *Euphorion*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969

Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, 1979

Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, EPL, Buc., 1968G. Călinescu,

Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Ed. Vlad & Vlad, Craiova, 1993G. Călinescu – *Principii de estetică*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968

G. Călinescu, M. Călinescu, Adrian Marino, T. Vianu, *Clasicism*, *baroc*, *romantism*, Editura Dacia, Cluj, 1971.

Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii* (*modernism*, *avangardă*, *decadenţă*, *Kitsch*, *postmodernism*), Editura Univers, Bucureşti, 1995.

Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*. De la romantism la avangardă. Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.

Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999

Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, Ed. Casa Şcolilor, Buc., 1944

Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 – 1918*, Iaşi, Ed. Junimea, 1970

Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, 1984

Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I-III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972 – 1975

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

* * *, *Competiţia continuă*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999;

* * * *Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900*, Editura Academiei, Bucureşti, 1979.

Euresis, *Cahiers roumains* d'*études littéraires*, *nr*. *1 – 2, 1995* (*Le postmodernisme dans la culture roumaine*).

Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne* (*de la mijlocul sec*. *al XIX-lea până la mijlocul sec*. *al XX-lea*), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.

George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Gheorghe Grigurcu, *Poeţi români de azi*, Ed. Cartea Românească, 1979

Jürgen Habermas, *Discursul filosofic al modernităţii*. *12 prelegeri*, Editura ALL, Bucureşti, 2000.

G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971.

Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism*. *Din dosarul unei* «*bătălii*» *culturale*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2000

E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, Buc., 1981 Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Ed. Aula, Braşov, 2001

Alexandru Muşina, *Unde se află poezia*, Ed. Arhipelag, Târgu-Mureş, 1996

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*. *Eseu despre romanul românesc*, Ed. Minerva, 1980 – 1983

Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărţii*, Ed. Eminescu, 1976

Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, I (A – G), Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. I – VI, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991 – 2000.

Dumitru Micu*, început de secol*. *1900 – 1916*. *Curente şi scriitori*, Ed. Minerva, Buc., 197 oDumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, Ed. Iriana, Buc., 1995

Alexandru Muşina, *Unde se află poezia*, Ed. Arhipelag, Târgu-Mureş, 1996

Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, Ed. Minerva, 1991

Ion Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, Ed. Dacia, 1994

Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*. *Literatură*, *progres şi reacţiune*. În româneşte de Livia Szász Câmpeanu. Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

Friedrich Nietzsche, *Aşa grăit-a Zarathustra*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

Z. Ornea, *Semănătorismul*, Ed. Minerva, Buc., 1970 Marian Papahagi, *Interpretări pe teme date*, EDP, Buc., 1995 Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996

Liviu Petrescu, *Realitate şi romanesc*, Ed. Tineretului, Buc., 1969

Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1996.

Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Ed. Eminescu, Buc., 1969 Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, Editura Cartea

Românească, Bucureşti, 1981.

Ion Pop, *Nichita Stănescu – spaţiul şi măştile poeziei*, Ed. Albatros, 1980

Ion Pop, *Recapitulări*, EDP, Buc., 1995 Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, Ed. Albatros, 1977

Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, I-IV, Ed. Minerva, Buc., 1982 – 1990

Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I-IV, Ed. Cartea Românească, 1978 – 1989

Vladimir Streinu, *Clasicii noştri*, Editura Tineretului, colec. „Lyceum", Bucureşti, 1969.

Eugen Todoran, *Lucian Blaga*. *Mit*. *Poezie*. *Mit poetic*, Editura Grai şi suflet – Cultura Naţională, Bucureşti, 1997.

Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1993;

Laurenţiu Ulici, *Literatura română contemporană*, I, Ed. Eminescu, 1995

Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Ed. Cartea Românească, 1985

Mihaela Ursa, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999.

Gianni Vattimo, *Sfârşitul modernităţii*, Editura Pontica, Constanţa, 1993.

Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Contemporană, Bucureşti, 1941 (ed. a II-a, 1966; ed. a III-a, 1988).

Mircea Zaciu, *Clasici şi contemporani*, EDP, Buc., 1994

Paul Zarifopol – *Pentru arta literară*, I-II, Bucureşti, Editura Minerva, 1971